3 1761 08695641 4

CALDERON DE LA BARCA

VON

BERNARD MICHAEL STEINMETZ.

UNFERMANNSCHE BUCHHANDLG. PADERBORN.

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

C1465
.Yst

Calderon de la Barca

Eine Würdigung und ein Weckruf

von

Bernard Michael Steinmetz.

183471
7.9.23

Paderborn, 1921

Druck und Verlag der Junfermannschen Buchhandlung.

Germany

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

1. DAS GESAMTWERK DES DICHTERS.

Der Name Calderon fliesst uns Katholiken wie von selbst in die Feder, wenn wir die Grossen aufzählen, die eine Art Apologie der Kirche oder Wegweiser im Wirrwarr unserer Zeit sein können. Wer aber dem Spanier eingehenderes Studium gewidmet, der merkt unerfreulich oft, dass bei den Rufern die Losung Calderon nichts weiter ist als eins der bequemen billigen Schlagworte. Der Vielgenannte ist den meisten literarisch interessierten Katholiken nur ein äusseres Symbol für Dichtergrösse, dessen Inhalt wenig kümmert. Zum Beweis dafür sehe man sich unsere arme katholische Calderonliteratur an, die Auflagen, die sie erlebt, oder besser nicht erlebt, die Mitgliederzahl der Calderongesellschaft und das traurige, durch Dutzende von Beispielen belegbare Versagen, wenn Stadttheater mit Calderonaufführungen uns mal entgegenkommen wollen. Und doch müssen wir unbedingt zu Klarheit und Vertrautheit mit dem grossen Manne kommen, jetzt vor allem, wo unsere Poesie angeblich nach Ideengehalt, nach festlichem Charakter, nach dem Heroischen und Monumentalen streben will. Wenn unsere Klassiker und Romantiker sich mit ihm auseinander-

setzen mussten, dann kommen auch wir nicht an ihm vorbei, und schon scheint es, dass die anderen wieder — siehe Wurzbach, Zoozmann, Adler, Hoffmannsthal! — schneller als wir begreifen, was der grosse Spanier uns noch Wertvolles geben kann.

Calderon, der Nichtdeutsche, Nichtprotestant, Nichtliberalmoderne geniesst bei unseren nichtkatholischen Dichtern stets beträchtliches Ansehen. Die Protestanten A. W. Schlegel und Gries haben die ersten poetischen Übersetzungen geliefert, und so voll und laut hat kaum ein Katholik den Spanier gelobt wie Goethe, Schelling, Immermann, v. Schack, Richard Wagner. Dagegen konnten die Dei minores der Gegenseite es dem Dichter vielfach nicht verzeihen, dass er der stärkste poetische Former des nachtridentinischen Katholizismus war, und sie haben es durch die Macht, die im Betrieb stets der Mehrzahl zukommt, im allgemeinen erreicht, das Lob der Grossen unwirksam zu machen. Dass dabei auch das Fremdländische an Calderon und die Irrwege bei seiner Verdeutschung mitschuldig sind, soll allerdings nicht geleugnet werden. Die Katholiken unter den Literarhistorikern, die den Dichter als gleichgläubig wohl voller begriffen, konnten ihre Wertung nicht zur allgemeingültigen machen; sie waren in der Minderzahl und vor allem hatten sie an ihren literarisch noch zu wenig erzogenen Glaubensgenossen einen zu dumpfen Resonanzboden. Durchschnittspoesie in der Art von „Wonnig ist's

in Frühlingstagen" fand höhere Schätzung als grosse Menschheitsdichtung. Und doch, nur seelische Zusammengehörigkeit gibt letztes Verstehen, und wenn es bei anderen Ausländern genügt, in Dichters Lande zu gehen, so muss man bei Calderon schon Sinn für katholisches Denken mitbringen.

*

Don Pedro Calderon de la Barca y Barreda Gonzalez de Henao Ruiz de Blasco y Riaño, den man, um Zunge und Lunge zu schonen, kurz Calderon nennt, wurde am 17. Januar 1600 in der Hauptstadt Spaniens als Sprössling einer schon im 13. Jahrhundert bekannten Adelsfamilie geboren. Die Heimat des Geschlechtes war das nordspanische Hochland, das während der maurischen Fremdherrschaft der Freiheit einen Unterschlupf geboten hatte und so die Wiege der spätern nationalen Kraft und Grösse wurde. Der junge Peter, der zehnjährig die Mutter und fünfzehnjährig den Vater verlor, erhielt seine erste Ausbildung bei den Jesuiten. Später ging er nach Salamanka, der ersten Universität des Landes, und hörte Theologie und Jus. Eine feste Stellung konnte oder wollte er aber nach Abschluss der Studien zunächst nicht finden. Er war hier und dort bei Grossen zu Gaste. Im Jahre 1625 trat er jedoch freiwillig ins Heer und machte nach und nach den Gesichtskreis erweiternde Feldzüge in Italien, Flandern und Katalonien mit. Inzwischen weckte seine dichterische Tätigkeit, mit der er bereits

in Salamanka begonnen hatte, die Aufmerksamkeit Philipps IV., und trug ihm den gutbedachten Posten eines Hofpoeten ein. Ein, wie es scheint, durch einen filius naturalis dokumentiertes Liebesverhältnis, das jedoch wie das Leben unseres Dichters überhaupt kaum mehr deutlich aufzuhellen ist, führte nicht zur Ehe.*) Vielmehr liess sich Calderon 1650 trotz seiner fünfzig Lenze die Priesterweihe geben und ging drei Jahre später für ein Jahrzehnt auf eine Pfründe an Spaniens erstem Dom im alten Toledo. Nach der Weihe dichtete Calderon fast nur mehr geistliche Festspiele; um ihn an weltliche Stoffe zu spannen, musste man schon mit der Autorität seines Königs an ihn herantreten. Im Jahre 1663 kam der Einsiedler, zum Ehrenkaplan des Königs ernannt, wieder nach Madrid zurück. Die alte Herrlichkeit war hier arg verblasst. Der politische und wirtschaftliche Zusammenbruch des Landes, — ein Segen des amerikanischen Goldfluches, — hatte den Sinn für Poesie und Poeten herabgedrückt. Fast arm starb der grosse Mann am Pfingstsonntag, den 25. Mai 1681, und wurde tags darauf im offenen Sarge, wie er es in Büssergesinnung gewünscht, in die Salvatorkirche zu Grabe getragen. Für seine Seelenruhe hatte er über 2000 Messen gestiftet. Die geistliche Behörde strich aus unbekannten

*) Die in „Wurzbach, Calderons Ausgewählte Werke" verdeutschte leichtfertige autobiographische Romanze ist unecht. Cfr. auch Menendez y Pelayo: Teatro selecto de Calderon I. p. XXI. Madrid 1897.

Gründen die Kosten des von Madrider Priestern gestifteten Grabmals, das Volk aber erzählte sich, seine Zunge und Rechte seien nicht vermodert, und fromme Verehrer meinten sogar, man solle ihn heiligsprechen lassen. Immerhin hat die Geschichte ihm den erhabenen Titel des katholischen Dichters katexochen gegeben.

Für Spanien ist Calderon der nationale Sänger schlechthin. „Calderon ist Spanien," sagt Fastenrath, „wie Homer Griechenland." Dem Bunde seiner Anlage mit seinem Lebensgang musste diese Tatsache entspringen. Wir sehen in seine Werke wie in das Paradies des spanischen Volkes. Der Glanz des Reiches, in dem einst die Sonne nicht unterging, der Zauber der maurischen Kultur, die im Süden aufgeblüht war, die Wunder des neuentdeckten Amerika geben seinen rund 200 Werken erkennbar Duft, Musik und Farbe. All die Ritterlichkeit, Vaterlandsliebe und Frömmigkeit der Helden und Heiligen, die am Bau der nationalen Grösse mitgewirkt hatten, tritt direkt oder indirekt vor unser Auge, alles mit einem Zug ins Heroische, oft zu spanisch gesteigert, so wie El Greco seine Gestalten ins Übermenschliche emporrenkt. Und was so sehr auffällt, selbst seine Helden aus andern Zeiten und Zonen sind die reinsten Vollblutspanier. In bewusstem Anachronismus, der noch etwas von der stolzen naiven Kraft des Mittelalters hatte, das alles unter seine eigene Kappe zwang, gibt er ihnen Bein vom Bein und Fleisch vom Fleisch seiner selbst und seines

Volkes. Auch in den äusseren Formen, in Vers und Reim, ist er nationaler als die andern spanischen Dramatiker. Diese feste Verbrüderung mit seinem Spanien hat Calderons Geistesformat nicht in letzter Linie so eigenartig geschlossen gemacht, und im Hinblick auf diese volkumspannende Kraft, zu der, wie wir gleich sehen, noch die Umfassung einer grossen geistigen Weltbewegung kam, darf man wohl sagen, wie der unserm Poeten nicht sehr holde Rapp es getan, er sei der letzte wirklich grosse Dichter gewesen. Wohl hat sein prächtiger Vorgänger Lope mehr Reichtum, Natürlichkeit, Lebendigkeit, aber der zu naive und stark liederliche Mann erreichte nicht Calderons Zucht, Sorgfalt und Würde zu einem typisierenden Begreifen und Gestalten der Gesamtheit der allein entscheidenden höheren Volkswerte; weder in seiner Persönlichkeit noch in seinem Werke.*)

Es ist aber nicht nur spezifisch Spanisches, was von Calderons Kunst umfasst wird. Spanien war damals nicht wie heute ein fast aussereuropäischer Winkel, sondern ein Land mit höchster, vorbildlicher Kultur, an dem die Wellen

*) Der Versuch mancher Spanier, Lope auf Kosten Calderons zum Symbol ihres Landes zu machen, kam aus der Kunstrichtung des Naturalismus und darf als gescheitert angesehen werden. Das viel verbreitete Buch von Menendez y Pelayo: Calderon y su Teatro holt die Masstäbe für Calderon aus der Kunst Shakespeares!!! Trotz vieler ausgezeichneter Gedanken ist es sehr lückenhaft, und sein Verfasser warnte später selbst vor einer Unterschätzung Calderons.

der internationalen europäischen geistigen Strebungen mit besonderer Kraft anschlugen und neugespeist weiterfluteten. Die Gegenreformation und der Geist des Barock erhoben sich auf der Pyrenäenhalbinsel zu den bezwingenden, befruchtenden Mächten, die das Land zur politischen und kulturellen Vormacht des Katholizismus machten. Hier holte sich die Kirche ihren Vorkämpfer Ignatius. Teresa, Thomas v. Villanueva, Johannes v. Kreuz mit vielen andern verteidigten praktisch durch überragende Heiligkeit die alte Kirche. Lugo und Suarez gaben dem Dogma neuen Glanz. Zurbaran, Greco, Velasquez, Murillo liessen ihre Farben, Quevedo und Gracian ihre Geistesfunken sprühen. Kurz, eine unübersehbare Schar tüchtiger Talente auf allen Gebieten der Kultur zündeten ihre Sterne an. Es war ein Reichtum der Begabungen, der zur französischen geistigen Einförmigkeit im scharfen Gegensatz stand und wohl aus der grösseren Beimischung von Germanenblut im spanischen Volkskörper erklärt werden darf. Es war nicht Vermessenheit, wenn man mit einem solchen Heere von Geistern und Meistern, zu denen noch die Barockkünstler der anderen romanischen Länder stiessen, glaubte, die Kraft zu haben, Protestantismus, Renaissance und Humanismus, die sich wie Riegel vor das Mittelalter legten und ihm die organische Weiterentwicklung verboten, niederzuringen. All diese Kräfte schloss der Stratege Calderon zum letzten Ansturm noch einmal in sich selbst zusammen.

Es war wohl die wuchtigste Offensive, die jemals im Reich des Geistes gegen Neueuropa unternommen worden ist. Aber es war doch eine Verzweiflungstat; denn tatsächlich war Calderon Spaniens und überhaupt der ganzen internationalen Barockbewegung letzte Vollkraft; alle starken Bewegungen waren vor ihm ins Grab gesunken oder wankten ihm zu — wie ein einsames Bollwerk einer Feste ragte er im Alter empor —; und dann war er von den Geistern, die er in seiner Art niederzwingen wollte, von Humanismus und Renaissance selbst nicht ganz unberührt, denn so stark und reinrassig wie das Mittelalter war die Zeit der Gegenreformation nicht mehr, vieles wurde nur übergoldet und überwulstet. Es ist tragisch: wie bei El Greco recken sich seine Helden, selbst seine Frauengestalten wirken gigantisch, berauschend klingt der Ruf des Führers, und von kühnstem Barock wird im Gewaltdrang wohl die lastende Horizontale der Renaissance durchbrochen, aber das Schicksal wird nicht mehr endgültig gewandt. Der Protestantismus war zäher als man gedacht. Als man am Pfingstmontag 1681 Erde auf Calderons Sarg schüttete, war die Kultur des Mittelalters endgültig und die seines Sprösslings Barock in seiner Hochblüte erledigt. Was der Katholizismus nach Calderon noch an Kulturträgern aufbrachte, hielt den Vergleich mit ihm nicht mehr aus.

Wie gewaltige Kräfte im Spiel waren, ersieht man am besten daraus, dass Calderon

doch noch sowohl das französische wie italienische Theater zur Gefolgschaft oder zum Gleichschritt zwang. Corneille und Molière kommen nicht über ihn hinaus, weder Corneille an Echtheit des Pathos, noch Molière an reiner Heiterkeit und Abgeklärtheit der Komik, von Umfang des Könnens und Tiefe garnicht zu reden; schon an Molières Titeln merkt man die Zersetzung des Barock. Bei den Italienern Gozzi, Goldoni und Metastasio ist die Abhängigkeit oder das Zurückbleiben im Wesentlichen ebenso nachweisbar. Vornehmlich muss aber auf den starken Einfluss aufmerksam gemacht werden, den Calderon, dem Parallelstoss seines Antipoden Shakespeare entsprechend, in der deutschen literarischen Hochperiode ausgeübt hat. Es sei erinnert an Goethe, Schlegel, Tieck, Grillparzer, Schreyvogel, Schelling, Werner, Brentano, Halm, Immermann, Raimund, Pocci, Eichendorff, die er alle sichtlich mehr oder minder zu färben wusste. Der Einfluss der staunenswerten von keinem anderen grossen Dramatiker bis heute überbotenen Technik unseres Meisters geht auf dem Weg über Frankreich sogar bis zu unsern modernsten Lustspieldichtern. So tief hat Dantes literarischer Einfluss nicht gegriffen. Es war nämlich nicht lauter rückwärtsschauendes Mittelalter in Calderon; das Barock hatte eigenes Leben; es genügt schon, darauf hinzuweisen, dass durch die Aufführung von Calderons „Richter von Zalamea“ in der Pariser Vorstadt St. Antoine das erste öffentliche Lebens-

zeichen der französischen Revolution hervorgelockt wurde.

*

Die Grundlagen, auf denen Calderons Poesie ruht, sind seine natürliche geniale Begabung und der christliche Glaubensgehalt. Sie haben sich in des Dichters Persönlichkeit zu einer auffallend geschlossenen Einheit versöhnlich zusammengefunden; keine Risse und Sprünge von Skeptik sind an seiner Seele zu entdecken. Die tosenden Kräfte Michelangelos, mit denen das Barock einsetzte, sind bei ihm zu wunderbarer Harmonie beruhigt. Und diese Geschlossenheit von Naturkraft und Gotteswille, diese Einheitlichkeit, suchte er auf den Höhepunkten ihrer Kraftäusserung auch in seinen Gestalten zu verkörpern. Er wollte nicht nur ein „Magus der Natur" sein wie Shakespeare, wohl wissend, dass eine Poesie, die nur naturhafte Kräfte, Ziele, Zusammenhänge und Motive kennt, einseitig ist, und nicht das letzte Wort haben kann. Bewusst suchte er, wie schon Deutinger betont, den Einklang von subjektivem Menschenfühlen und objektiver Offenbarungsforderung. Es gelang ihm nicht ganz. Dafür hatte der Barockgeist zuviel Vorliebe für Spielerei und des Dichters eigene Individualität auch ihre Brüche. Der jugendliche Feuerkopf, der, um seinen schwer verwundeten Bruder zu rächen, mit blanker Waffe selbst den Frieden eines Klosters brach, besass sicher eine zum Dramatiker berechtigende Naturanlage, aber die unbefangene Natürlichkeit

fand gerade am spanischen Hof in krankhaften, im üblen Sinne barocken und wirklich „spanischen“ Sitten, die alles verfälschten, ihre Verführer, und so stossen uns unerfreulich häufig in seinen Dramen rein zeitgeschichtliche, ja höfische Motive, die wir nicht mehr als Beweggründe für überzeitgeschichtlich bedeutsames Geschehen gelten lassen können. Der spanische Ehrbegriff erregt besonders Anstoss. Wie zu gewisser Zeit im Mittelalter die Treue, so war im Spanien Calderons die Ehre zum Fetisch geworden. Sie verlangte z. B. dass man ohne jede Kritik die Sache des Freundes zur eigenen mache, jeder Dame ohne zu prüfen Schutz leihe, dass die Gattin, wenn sie entehrt, unter Umständen vom Gatten weggemordet werden müsse. Es lag gewiss viel Grosses zugrunde, die altspanische Heldenhaftigkeit und Sittenreinheit sollte mit Gewalt gerettet werden, aber treibende Motive aus diesen verschrobenen Anschauungen heraus versteht eine spätere natürliche Welt nicht mehr. Calderon fühlte das selbst, und dann und wann zieht er gegen den Unfug vom Leder, ja er schrieb sogar ein eigenes Stück gegen die Duellunsitte, aber es war schon etwas vom Ästheten in ihm, der es fertig brachte, auch mit ungesunden Motiven zu arbeiten, wenn sie nur interessant sind. Das will gewusst sein, wenn man Calderon richtig beurteilen soll. Sonst tut der Dichter der ewigen Grundlage Natur keine Gewalt an, ist psychologisch von gesunder Echtheit und elementarer

Ursprünglichkeit. Es bleibt Tatsache, dass er von den bedeutenden Dramatikern der Weltliteratur neben Shakespeare der einzige ist, der es wirklich versteht, mit ein paar Worten tiefste schaudererregende Schluchten der Menschenseele aufzureissen; und wenn man auch manchmal das organische, glaubhafte Herauswachsen der Handlungen vermisst, und manches schematisch und unbeseelt findet, so ist zu bedenken, dass das Drama zur Monumentalität, zum Alfreskostil hinwill und die sein Wesen vernichtende moderne psychologische Haarspalterei nicht verträgt.

Das Christentum Calderons war der von Trient aus neubelebte Katholizismus, der schwungvolle Katholizismus des Barock. Die grossen tridentinischen Themata Gnade, Willensfreiheit, Transsubstanziation usw. gehen deutlich durch seine Werke und finden ihre höchste zeitgemässe Formung. Calderon war ein glühender Kirchenmann. Der Katholizismus galt ihm stets als die grösste aller Selbstverständlichkeiten. Seine Hingabe war kindlicher, weniger kritisch als die Dantes. Schlegel hat richtig ausgesprochen, dass die Religion das Herz seines Herzens gewesen sei; „nur für sie erregt er die erschütterndsten, bis in die innerste Seele dringenden Rührungen.“ Schon in seinen Jugendwerken glühen und blühen die Verse, wenn sie dem Preis des Überweltlichen gelten, sie werden überreich und wissen sich nicht genugzutun. Die soziale Umwelt des Dichters war schon nicht mehr rosig, die politische Bedeutung Spa-

niens ging dahin; das trieb ihn in die Arme des allein Ewigen, Unvergänglichen, Beständigen. Nicht nur Zierrat ist seine Zaubersprache, sondern wie auch Deutinger heraushörte, der Ausdruck seiner tiefen Erkenntnis, dass nur das Ewige um seiner selbst und unseres Seelenheils willen des höchsten Preises wert sei, und dass es gelingen müsse, ihm den Triumph auf der Welt zu ersingen. Ergreifend ist es, wie ernst und machtvoll er am Schluss seiner geistlichen Festspiele, der Autos, Nah und Fern zum Gotteslob zusammenzwingt. Die Kirchentrennung schnitt dem Katholiken und Spanier schmerzlich in die Seele: wie Michelangelo unter seiner Peterskuppel, so wollte er die auseinanderfallende Christenheit im Rund der Hostie (in seinen Autos) wieder zusammenschliessen.

Dass die Moral, die er mitunter vertrat — z. B. beim Ehrbegriff —, nur mehr eine relative war, ist ihm selbst wohl kaum aufgefallen. Man hat ihm vorgeworfen, er verfechte fatalistische Ansichten in einigen Schicksalsdramen, aber das kommt mehr auf Kosten des Ästheten in ihm; hier und da wehrt er sich dagegen. Wundersucht lautet ein anderer Vorwurf. Ja, man verstehe aber, dass die lebhaften Spanier im Theater vor allem etwas sehen wollten, wirkliche Schauspiele verlangten. Gemütliche, wenn auch tiefe Dialoge in der Stube und Alltagsgeschehnisse waren nicht nach ihrem Geschmack. Die Wahrscheinlichkeit, die wir nüchternen Deutschen zu gern verlangen, ist

ja gar nicht so poetisch. So wie wir uns heute nur noch zum Märchen und zur Legende mit ihren Wundern stellen, so stellte sich der Spanier auch zum Drama. Das mag naiv gewesen sein, ist aber wahrer Poesie viel günstiger. Immerhin zerschellt der Vorwurf der Wundersucht gerade an einigen der allerbesten Dramen des Dichters.

Wie hat nun Calderon Religion und Natur zusammengebracht, sein Hauptthema, das in fast allen Dramen in grösseren und kleineren Konflikten berührt wird, erledigt? Die heute besonders geschätzten Autos sakramentales, an die er den meisten Schweiss gesetzt, in denen er sich von seiner mächtigen Phantasie in die höchsten Sphären tragen liess, sind mehr glänzende Behauptungen, weniger psychologische Beweise dafür, dass die Überwelt erst die wahre Veredelung, Kräftigung und Krönung des Menschtums ist. Es ist mehr wunderbare festliche Pracht, die den Menschen anlocken soll, sich ihr hinzugeben, aber dieses Zusammenwirken selbst von Natur und Gnade wird nicht dargeboten. Es liegt das im Charakter und in der Kürze dieser Festspiele, die weihevolle Freilichtdarstellungen zur Verherrlichung des Fronleichnamfestes und seiner Gedanken waren. Sie haben ihren eigenen Wert gerade für unsere Zeit und werden unten noch eigens beleuchtet. — Tatsächlich sucht Calderon das ihn so tie bewegende Problem, in den eigentlichen geistlichen Dramen zu lösen, obwohl gesagt werden

muss, dass Calderon praktische Dramen für den Bühnenbedarf schaffen wollte und daher auf gewaltigen Umfang, den die erschöpfende Problemdichtung zu verlangen scheint — siehe Dantes Komödie und Goethes Faust! — verzichten musste. Das Leben ein Traum ist wohl in diesem Betracht am bezeichnendsten. Der Held des Stückes ist ein Mensch, in dem sich die unverklärte Natur ohne Beeinflussung durch höhere Motive betätigt. In Szenen von Shakespearischer Wahrheit entlädt sich seine Kraft, Diener schmeisst er zum Fenster hinaus und geht auf Hofdamen los, aber die Erkenntnis von der Vergänglichkeit des Irdischen und dem alleinigen Bestand des Ewigen verbindet sich unter steten Konflikten mit seiner Wildheit, bis zuletzt die grosse Versöhnung gefunden, wo sich Menschenfühlen und Christenpflicht in reinsten Einklang setzen, den Helden zur vollen Persönlichkeit machen, und als solche steht er da am Schluss und verkündet in Wort und Tat „die Höhe des menschlichen Berufes." Es ist nicht der gedankenlose blosse Verzicht, der ihn soweit geführt, sondern die Erkenntnis von der Notwendigkeit dieses Verzichtes und die Freiheit, mit der er nach dieser Erkenntnis geleistet wird. — Lehrreich ist hier ein Vergleich mit Hamlet und Faust, die gegen Schluss auseinanderfallen, weil ihre Autoren keine bindende, zusammenhaltende Weltanschauung haben. — Ist der vom Offenbarungslicht erleuchtete Mensch in seiner Aktivität das grosse Ziel im Leben

ein Traum, so zeigt die andere Seite, die Passivität des Christenlebens, Der standhafte Prinz. Geduldiges Leiden und Drama sind wohl Gegensätze, daher bietet Calderon hier all seine Reserven auf, um sein Thema lebendigzuhalten. Mit Geschick legt er die Leiden des Prinzen in dessen eigene Hände, so dass aus aller Passivität ein zäher, entschlossener Wille herausblitzt und dramatisch befriedigt. Und dann lässt er all seine Fähigkeiten leuchten, um die Grösse des Geschehnisses zu preisen: nirgends ist seine Religiösität reiner, seine Romantik ätherischer, seine Lyrik duftiger, selten seine Dramatik in Einzelheiten hinreissender, und man versteht Goethes Wort, wenn alle Poesie von der Welt verschwunden wäre, aus dem standhaften Prinzen könne man sie wiederherstellen. Auch hier ersteht die Persönlichkeit durch Verzichten und Opfern, das aber auch wieder mit höchster Freiheit und Überlegenheit geleistet wird, wozu nur die Gnade, verbunden mit der Erkenntnis und Selbstarbeit, befähigt. — Auch Der wundertätige Magus, nach Goethe „das mit unglaublicher Grossheit behandelte Sujet von Doktor Faust" schliesst sich hier an. Doch wie Goethe nach Deutingers treffendem Worte das Problem nicht meistert wegen seiner Abkehr vom Dogma, so zwingt es Calderon nicht durch seinen Verzicht auf näheres psychologisches Glaubbarmachen, durch Abkehr von der Natur. Immerhin ist der Versuch, die Synthese von höchster Subjektivität und höchster Objektivität zu ge-

stalten, wahrhaft gewaltig, und es ist wenigstens ein grossbewegtes echtes Theaterstück herausgekommen, was der Goetheische Faust doch nicht so ganz geworden ist.

*

In rein künstlerischem Betracht besteht Calderons überragendster Vorzug im Auffinden, Entfalten und Festhalten einer grandiosen, das Ganze umfassenden Idee und in dem ausgeprägten Sinn für das dramatische Moment. Es geht ihm nie wie seinem Vorgänger Lope, der mit Vorliebe nach Art eines sorglosen Kindes an idyllischen Stellen das Weitergehen vergisst. Auch von der lockendsten Einzelszene weiss Calderon sich loszuwinden, wenn er für die Leuchtkraft seiner Grundidee und den dramatischen Fortschritt der Handlung Gefahren wittert. Mit wunderbarer Klarheit wird der Stoff entfaltet und die Handlung geführt, aber mit aller Sicherheit und Kraft wird auch wieder jede Linie zum grossen Schlussakkord zusammengebracht. Der Zuschauer geht heim mit dem Wohlbehagen, das stets Rundung und einheitlicher Guss verleihen. „Wenn man durch ist," sagt Goethe, „und die Idee sich wie ein Phönix aus den Flammen erhebt, so glaubt man, nichts Vortrefflicheres gelesen zu haben." Tendenz und Effekthascherei ist das nicht. Den Beweis für seine Genialität bringt unser Meister eben dadurch, dass er, wie Grillparzer von ihm rühmt, „mit ungeheurer belebender Kraft das absichtliche Moment meistens glücklich, ja glorreich

überwindet", dass er mit dem stärksten Bühneneffekt reichste Fülle, echteste Poesie und monumentale Fundamentierung zu verbinden weiss, dass die von Brentano so gerühmte „unendlich süsse Einfalt" nicht leidet, dass, kurz gesagt, seine Werke trotz allem gezeugt und nicht gemacht sind. Im Rein-Dramatischen ist Calderon Shakespeare über; dessen meiste Dramen hätte er sicher bloss als Stoff betrachtet. Wir gehen wohl kaum fehl, wenn wir diese einzigartigen Vorzüge, nicht allein von Künstlerkraft und Künstlertakt abhängig sein lassen, sondern darin auch einen Abglanz von jener vollen, klaren, sicheren, gerundeten Weltanschauung erblicken, deren grösster Sänger er nach Dante war. Überhaupt war es erst der Barockperiode beschieden, die Kunst als ein Streben zu Einheitlichkeit und Rundung zu fassen.

Das Stoffgebiet Calderons ist ausserordentlich gross. Mit Recht sieht Brentano im „Umfang" einen Wesenszug und Ruhmestitel unseres Dichters. Wie weit liegt das tiefandächtige, fast hieratische „Grosse Welttheater" von der übermütigen, kecken „Dame Kobold" entfernt! Und diese ganze weite Strecke ist voll bebaut. Und es bleibt schwer zu entscheiden, wo er bewundernswerter ist, in den Autos und Heiligendramen, in denen er „alles, was gross ist im Katholizismus, in der glänzendsten Gestalt, im Zauber einer überschwenglich reichen Poesie, in der Würde der edelsten Gesinnung versammelt", oder in den reinkünstlerisch meistens

noch vollendeteren weltlichen Dramen, namentlich in den in Bau und Sprache unerreichbar graziösen Lustspielen. Doch innerhalb dieser Kreise — vom Auto abgesehen — hat Calderon nicht den Umfang Lopes, konnte ihn auch nicht haben; dafür schaute er zunächst sich seine Stoffe, zumal die geschichtlichen, zu sehr mit den Augen des klugen Dramatikers an. „Es ist nicht der geschichtliche Hintergrund, sondern der Konflikt, der ihn interessiert“ (v. Wurzbach). Es kommt hinzu ein Streben nach äusserer Monumentalität und Stil, das Leidenschaften und Charaktere in ihrer Einfachheit und Allgemeinheit bevorzugt und auf alles verzichtet, was einen Stich ins Pathologische und Anorganische hat. Auch sah der Aristokrat und Priester am liebsten auf die Lichtseiten seines Volkes. Dann mag ferner die soziale Schichtung, die nur aus dem heroischen Adel und der naiven Plebs bestand, zwischen denen noch kein vollwertiger Stand recht emporgekommen war, eine Schranke gewesen sein. Nach den damals kühnen sozialen Tendenzen seines „Richter von Zalamea“ scheint der Dichter diese Schranke übrigens selbst als Hemmnis gefühlt zu haben; er durchbrach sie hier dreist, was dem adeligen Hofmann kaum hoch genug angerechnet werden kann. In „Glaube doch nicht stets das Schlimmste“ hat er überdies auch noch das erste „bürgerliche Schauspiel“ geschaffen. Zum Teil lags auch an der Erfindungsgabe, die nicht ganz auf der Höhe der übrigen Fähigkeiten Calderons war

— wir müssen hierbei aber von dem Dichter der Autos absehen —; denn er hat nicht nur Anleihen bei sich selber gemacht, sondern auch Stücke seiner Vorgänger umgedichtet oder als Stoffquellen benutzt, ja ganze Szenen ohne viel Federlesens übernommen. Das war damals in Spanien allgemein literarische Gepflogenheit, deren Vorteile wie Nachteile jeder Dramatiker erfuhr; auch Calderon wurde geplündert. Es hatte aber das Gute, wenn wir auch heute auf den Schutz des geistigen Eigentums nicht verzichten wollen, dass manche fruchtbaren Ansätze nun nicht zu verkümmern brauchten, sondern weitere Pflege und, was bei Calderon fast immer der Fall war, schliesslich vollendete Ausgestaltung fanden. Dass durch diese Freiheit überdies auch mehr Einheit und Zusammenklang in die Literaturentwicklung kam, dürfte ein weiterer Vorteil gewesen sein.

Einen wichtigen Gesichtspunkt, von dem sich Calderon bei Wahl und Zeichnung von Charakteren leiten liess, haben wir eben erwähnt. Als das Genie mit dem grössten Verstande, wie ihn Goethe bezeichnend nennt, arbeitete er in strenger Zucht und als erfahrener Kenner aller Erfolgsbedingungen drang er vornehmlich auf Klarheit und Folgerichtigkeit der Handlung und den Zusammenklang der Einzelheiten. Nie trägt er die Farben so stark auf, dass die Grundrisslinien zugedeckt werden. Da dürfen die Charaktere, namentlich die Nebenpersonen, nicht durch zu grossen Reichtum aus dem Ganzen

heraushängen und eitle Spieler verführen, psychologische Ragouts statt zuchtvollen Zusammenspiels zu liefern. Ein Hauptübelstand unserer heutigen Bühne besteht ja darin, dass sie übermässig zu charakterisieren sucht und dadurch die Handlung zerstückelt.*) — Für die Autos dürfte in Hinsicht auf die Charakterzeichnung teilweise gelten, was Richard Benz über den „echten christlichen Stil" sagt, der nur im mittelalterlichen Drama lebe, aber das Ideal des Zukunftstheaters sein müsse: „An Stelle des Charakters tritt die Gestalt, deren Phantasiebild nicht der Regisseur und Dekorateur, sondern der Maler in langer Überlieferung dem religiösen Dichter nachgebildet und dem Dramatiker vorgezeichnet hat, nicht nach Schönheits- und Illusionsgesetzen des menschlichen Körpers, sondern nach Gesetzen unmittelbaren geistigen Ausdrucks in Linie, Farbe und Attribut. Nicht durch wirklichkeitsgetreues Spiel des Schauspielers werden diese Gestalten lebendig, sondern durch Rede des feierlichen Sprechers, die aus dem heiligen Bilde tönt. Auch diese Rede nun wirkt nicht indirekt, bloss charakterisierend und motivierend, wie alle dramatische Rede, die wir kennen, sondern sie tönt unmittelbar wie Musik und spricht deutend den höheren Sinn dieser Welt aus." — In Calderons Lustspielen, bei denen die Komik meistens von der Situation bestimmt

*) Vergl. Adolf Dyroff, Die Handlung im Drama. B. V. B.-Bundesschriften II. Innsbruck, Tyrolia.

wird, war zudem eine eingehende Charakteristik fast hinderlich. Trotzdem überrascht der Dichter aber fast in jedem Drama durch geschickte Individualisierung seiner Gestalten und findet nach Tiecks Worten „Töne, die ebenso aus der tiefsten Natur wie aus der schmerzlichsten Musik herausklingen." Und in der Tat, Menschen von einem Draufgängertum wie Tuzani, einer Fülle wie Pedro Crespo und vor allem solche von so dämonischer Tiefe und so monumentalem Zug wie seine Semiramis und auch noch Anna Boleyn erzeugt sicher nur allerstärkstes Können. Gern und mit Glück verwendet Calderon zum Charakterisieren einzelne wuchtige Alfreskostriche. Nur Shakespeare dürfte ihm hierin übersein.

Nach der äusseren Form war das spanische Drama, als Lope das Zepter an Calderon gab, ein wohlgeordnetes Reich. Feste Regel für die Komödie — worunter jede dramatische Gattung mit Ausnahme der Autos zu verstehen ist — war die Einteilung in drei Akte und die versificierte Sprache. Der Kampf um die drei Einheiten war zugunsten der Freiheit und Natürlichkeit entschieden; nur hier und da knurrte verspätet noch ein lebensfremder Professor. Das Auto dagegen, das aber eigentlich Calderon erst schuf, war einaktig und suchte die Einheiten zu wahren, gab jedoch die Möglichkeit, die ganze Handlung aus der Zeit in die Ewigkeit zu heben, sodass z. B. Adam und St. Augustinus in der Idee sich treffen und bei ihrer Verleiblichung

zusammen auf der Bühne erscheinen. Vom Auto abgesehen, war also für Calderon die Möglichkeit nicht vorhanden, Grösse durch Erschaffen neuer Formen zu erringen; er erzwang sich seinen Weltruhm dadurch, dass er die vorgefundenen Formen zur letzten Vollendung führte und sie mit seiner gewaltigen Gedankenwelt füllte. Was ethische Vertiefung, Durchtränkung mit Weltanschauung ist, studiert sich am besten bei ihm. Und was die äusseren Formen und seine Technik angeht, so fände die Wissenschaft trotz mancher barocken Modetorheit gerade bei unserem Dichter viele für unser Theater wertvolle Erkenntnisse. Über Szenenumfang und Szenenwechsel, ob Begebenheiten dargestellt oder nur berichtet werden sollen, über die Beziehungen der Bühne zum Aussenraum, über die Menge der Personen etc. wusste kein Dichter besser Bescheid als Calderon de la Barca.

Die Sprache des Spaniers wird oft mit dem Orgelton verglichen; namentlich in den geistlichen Schöpfungen hat sie diesen Charakter; in den Lustspielen sprudelt und plätschert sie wie ein Quell. Ihre Schwächen sollen aber nicht übersehen sein: Eine sprachliche Manieriertheit, der estilo culto, lief damals durch ganz Europa, und wenn Calderon sich auch oft genug über ihn lustig machte, so ist doch zuviel davon in seine Werke eingedrungen. Er bebildert manchen Gedanken zu Tod, seine Sprache geht oft genug im starrsten Reifrock. Rein schematische opernhafte Spielereien kommen vor. Zu Cal-

derons Zeit wird diese Art ja vielleicht sehr gefallen haben, denn sie ist dem späteren allgemeinen Kunstgeschmack der Barockperiode angemessen, aber wir empfinden sie heute mit Recht als seelenlos. Den einzig passenden, den schlagenden Ausdruck, den Naturlaut findet Calderon überhaupt nicht so leicht wie Shakespeare. Er liebt zu sehr die Fülle, allerdings wird sich der Hörer dabei besser gestanden haben als z. B. unser Publikum bei Hebbels knipsiger Prägnanz. Glücklicherweise hat aber das natürliche Empfinden des Dichters grösseren Schaden verhütet; und dann muss darauf hingewiesen werden, dass Calderons Werke ganz miserabel überliefert sind. „Unberufene Hände, der Zahn der Zeit und auch der Zufall haben an diesen Werken mitgearbeitet, und mancher Vers, manche Szene ist uns wohl ganz anders überliefert als Calderon sie niederschrieb." (W. v. Wurzbach.) Der Dichter selbst beklagte sich schon, dass er manches seiner Geisteskinder gedruckt nicht mehr wiedererkenne. Wenn jedoch auch der spanische Buchhandel leichtfertig mit Geisteseigentum umging, so sündigte nicht minder Calderon durch eine uns unverständliche Sorglosigkeit. Es ist ein Glück, dass dem Achtzigjährigen wenigstens eine Liste seiner echten Werke abgenötigt werden konnte. Er zählte 111 Dramen und 68 Autos auf, aber von erstern vergass er wenigstens 11, von letztern 5, die wir heute als sein sicheres Eigentum kennen. Ein Freund des Dichters spricht sogar von über 100 Autos.

Besondere Vorliebe hatte Calderon für die Rolle des Humorträgers, des Grazioso. Noch häufiger als Shakespeare setzt er den Scherz neben den Ernst. Uns Deutschen macht er es dadurch oft schwer, die Illusion festzuhalten. Wir sind innerlich nicht so beweglich wie die quecksilberigen Spanier, haben das Lachen und Weinen nicht so ganz und gar in einer Tasche. Wir wollen auch im Theater mehr ruhige Heimlichkeit, ungestörte, breite Behaglichkeit, warme Hintermofen-Stimmung, weniger Kunst, Geist, Spiel, Feuer, wie der Romane es liebt. Doch weiss Calderon auch, gelegentlich dem Grazioso ein Klauster an den Mund zu hängen. Jedenfalls ist sein Scherz keusch; dem Ritter von Santiago und Ehrenkaplan des Königs kam keine Zote in die Feder. Schon die Form seiner Dramen ist zu vornehm, um Anstössigkeiten zu beherbergen. Doch vermute man keine Prüderie bei ihm und halte ihn nicht für Backfischfutter. Im „Turm von Babel", einem Auto, das echt expressionistisch hingeschmissen ist, bringt er sogar — allerdings in genialer eucharistisch-visionärer Verklärung — die Trunkenheit und Entblössung Noes auf die Bretter.

2. DAS PROBLEM DER EINDEUTSCHUNG.

Wenden wir uns nunmehr der praktischen Frage zu, welche Werke des grossen Mannes noch heute geeignet sind, tiefe Wirkungen zu erzielen! Wir deutschen Katholiken besitzen bekanntlich noch keine befriedigende Calderonausgabe; was an solchen vorhanden ist, bietet weder, abgesehen von Eichendorffs Auswahl von Sakramentsspielen, ansprechende Übersetzungen noch ein allseitiges Bild vom Können des Dichters, da sich die Ausgaben ausschliesslich auf einzelne Klassen von Dramen beschränken. Es wird also mit der Beantwortung unserer Frage ein Stücklein Vorarbeit getan, gewissermassen der Grundriss für die schon oft ersehnte katholische Calderonausgabe gezeichnet. Bei einem Poeten, der der Nachwelt rund 200 Dramen hinterlassen, kann es sich nur um eine Auswahl handeln. Dazu rät auch schon der Umstand, dass uns der fremde Spanier nie so völlig nahegebracht werden kann wie der blutsverwandte Shakespeare. Feste Heimatrechte haben sich ja eigentlich auf unserer Bühne nur zwei oder drei Dramen Calderons erworben. Mit unserem Schiller hat Calderon wohl manchen verwandten Zug, aber trotz der entschiedenen Überlegenheit des Spaniers an Reichtum,

Leichtigkeit und Kraft bleibt das Fremdartige auch bei einer geriebenen Übersetzung immer noch so stark, dass es herausgefühlt werden kann. Das schnelle Hin- und -her zwischen Scherz und Ernst z. B. vertragen wir langsamen Deutschen kaum, der Zug ins überschwenglich Grosse, Wunderbare, Plötzliche sagt uns Freunden stiller Gemütlichkeit und prosaischer Folgerichtigkeit nicht so leicht zu. — Ziel des Calderon-Herausgebers müsste es sein, eine Auswahl mässigen Umfangs so zu treffen, dass sie vor allem mal das fraglos Allerbeste in sich schlösse und doch ein tunlichst allseitiges Bild vom Können des Dichters gäbe. Hier kämen nun in Betracht die drei schon genannten Werke, „Das Leben ein Traum," „Der standhafte Prinz," „Der wundertätige Magus;" dann „Die Andacht zum Kreuz," die zeigen will — freilich etwas gefährlich scharf —, dass an eines Sünders Reue und Seligkeit nicht zu zweifeln sei, solang er der Gnade Anknüpfungspunkte lässt. Voll derben, expressionistischen Lebens, mit guter Charakterzeichnung und ergreifenden Situationen, das echte grobzügige Legendendrama; für Philister und Rationalisten allerdings nichts. Verwandt und rein weltlich sind „Die drei Vergeltungen in einer". Das Wesenhafte ist hier mit grösster Schärfe herausgemeisselt, monumental, des Dichters tragische Kraft äussert sich mit erschütternder Gewalt. Lebensvoller, reicher noch ist „Der Richter von Zalamea," das

heute beliebteste Stück, von kraftvollster Geschlossenheit, sein bestes in der Charakterzeichnung; wundervolle Szenen von Schollenduft und rührender Familienpoesie; das beste Bauerndrama der Weltliteratur, das mit seinem Freimut dem sozialen Denken Calderons alle Ehre macht. Schon Lessing wollte es übersetzen. Als Stoff diente ein schwaches, lebensunfähiges Drama Lopes. Einen zähen und blutvollen Charakter enthält auch „Liebe übers Grab hinaus", das den Maurenaufstand hochsinnig und tolerant mit gutem Sinn für den Stimmungsgehalt des Schauplatzes behandelt. Ähnlich glücklich ist „Gomez Arias Liebchen" ausgefallen. Mit Shakespeare berührt sich Calderon mit dem grossdurchgeführten „Schisma von England" (Heinrich VIII.); darin der ins Dämonische gesteigerte Charakter der Anna Boleyn, und mit dem „Arzt seiner Ehre" (Othello). Letztes ist bezeichnend für den spanischen Ehrbegriff, aber mit aller Kraft gestaltet, namentlich der letzte Akt ist draufgängerisch dramatisch. Mit dem „Arzt seiner Ehre" ist verwandt „Der Maler seiner Schande", den viele noch höher einschätzen. Der beste Wurf, der Calderon gelungen, ist vielleicht „Die Tochter der Luft". Mit Recht hat Dyroff neulich in der Bücherwelt nach einer Bearbeitung dieses Riesenwerkes gerufen. Der Charakter der Heldin ist ganz ins Monumentale gehoben. Es finden sich Situationen so erschütternd und erhebend, dass das Herz den Boden verliert. Der Dichter

verfügt verschwenderisch und planvoll zugleich über all das Gold seiner reichen Schatzkammer. Packend ist auch das biblische Drama „Absaloms Locken". — Die Ritterschauspiele (Die Brücke von Mantible) und die mythologischen Festspiele (Echo und Narziss) finden wohl heute nicht so sehr Anklang und könnten in einer Sammlung, die sich sehr beschränken wollte, vielleicht ohne Proben bleiben. — Des Dichters von uns meistens nur ungenügend gewürdigte Begabung für das Lustspiel zeigen am treffendsten „Die Dame Kobold", „Der Verborgene und die Verkappte", „Das laute Geheimnis" und „Zwei Eisen im Feuer", unter welchem Titel Adler mit vielem Glück „Ein armer Mann muss sich zu helfen wissen" für uns lebendig gemacht hat. Nirgends war Calderon weniger ungleich als auf dem Gebiete der Komik. Unter den mehr als 30 Stücken ist kein einziges schwaches, so dass hier die Wahl zur Qual wird. Die Komik beruht bei ihm meistens auf der Situation; die Sprache ist frischer und natürlicher als in den ernsten Dramen, aber immer sorgsam dezent. Die Poesie der Romanen erreicht in diesen Stücken ihre äusserste Graziosität. Die Technik des Dichters feiert ihre höchsten Triumphe. — Von den Sakramentsspielen dürfen in einer noch so bescheidenen Auswahl wenigstens „Das Nachtmahl des Balthasar", „Das grosse Welttheater", „Der göttliche Orpheus" „Der Turm von Babel," „Erster und zweiter Isaak" und „Der Maler seiner

Schmach" nicht fehlen. Dazu könnten denn noch, um ein tunlichst allseitiges Zurschaustellen zu erreichen, bezeichnende Einzelszenen dargeboten werden.

Es ist bedauerlich, dass die beste und reichste deutsche Calderonausgabe, die kürzlich von Wurzbach besorgte, für Katholiken nicht zu gebrauchen ist. Sie enthält wohl eine erlesene Auswahl und bietet in den gediegenen Einleitungen viel Neues, dass der Wissenschaftler nicht ohne sie auskommt, aber der Herausgeber verzeichnet an der Hand gehässiger kulturgeschichtlicher Werke die Umwelt Calderons derart, dass seine Kunst nichts weiter als eine üppige Sumpfblüte sein könnte. Es war gewiss nicht mehr alles herrlich — wir haben oben auf die Tragik in Calderons Streben hingewiesen — aber dieses Bild, das Wurzbach zeichnet, kommt nur zustande, wenn man einseitig den Spuren der Dekadenz nachgeht. Schlimmer ist, dass sich auch direkt kränkende Bemerkungen über katholische Lehren und Einrichtungen finden, die geradezu unverständlich sind. Ob man keine katholischen Käufer mag? Wer Calderon genauer kennen lernen will, tut einstweilen noch am besten, wenn er sich Einzeldrucke verschafft und zwar möglichst in den Übertragungen von Schlegel, Gries und Eichendorff. In den Bibliotheken von Cotta, Händel, Meyer, Reklam, in der Allgemeinen Bücherei und zerstreut in den meisten katholischen Verlagen (Herder, Habbel, Etzold, Junfermann u. a.) findet sich manches

gute Stück. Für das Studium ist das bei Herder erschienene Buch von Engelbert Günthner, „Calderon und seine Werke“ sehr zu empfehlen, obwohl es inzwischen wohl in Einzelheiten schon veraltet sein dürfte.

Die Hauptsorge für einen Herausgeber kommt von der Frage, wie Calderon zu verdeutschen sei. Im „Gral“ IV. 6. und im „Heiligen Feuer“ VI. 2. habe ich eingehend darüber geschrieben, möchte aber hier nicht an dieser wichtigen Frage vorbeigehen, weil man mit ihrer Erörterung dem Dichter den besten Dienst für seine Verbreitung in Deutschland erweisen kann.

Seit nunmehr hundert Jahren besitzt unsere Literatur Übertragungen von Werken Calderons. Der erste, der dem Spanier unser Sprachgewand anzog, war A. W. Schlegel. Wie den grossen Briten wollte er auch ihn zum Deutschen machen. Aber was dem genialen Übersetzer bei dem stammverwandten Shakespeare einen glänzenden Erfolg brachte, das versagte bei dem bizarren Südländer ganz und gar. Mehr als ein rein äusserliches Bekanntsein mit Calderon hat uns Schlegel nämlich nicht gebracht.

Was Schlegel den bösen Streich gespielt hat, war in erster Linie das Metrum. Für das Drama des Spaniers ist charakteristisch der Sieben- bez. Achtsilber, ein leicht hingleitender Vers, der sich, wenn wir von Reim und Assonanz absehen, nur durch die regelmässig wiederkehrende gleiche Silbenzahl von der Prosa unterscheidet. Er ist mithin weder jambischen

noch trochäischen Charakters. Schlegel und seine Nachfolger begingen den verhängnisvollen Fehler, ihn zum trochäischen Vierfüsser zu machen. Es war wirklich ein Fehler, denn im deutschen Drama ist der Trochäus als durchlaufender Vers nun einmal nicht zu gebrauchen. Die schwere Silbe gleich zu Beginn zwingt zu forcierter Betonung, wodurch auf die Dauer eine nicht zu ertragende Hackerei entsteht, die an Wilh. Busch erinnert.

Nun liesse sich ja schliesslich auch mit dem Trochäus etwas anfangen. Man braucht, um sich davon zu überzeugen, nur Grillparzers Ahnfrau zur Hand zu nehmen, wo er nicht ohne Wirkung ist. Selbst in den gerügten Calderonübersetzungen — ich denke ausser an die Schlegelschen vor allem an die von Gries und Eichendorff — liest sich manche Partie leidlich flott und fliessend. Aber die Sache hat einen Haken, und das ist der Reim und noch weit mehr die Assonanz. Gewöhnlich macht es nämlich den Übersetzern viel zu viel Freude, ausnahmslos alle Assonanzen wiederzugeben. Eine gewisse Finderfreude! Bei der Armut unserer Sprache an klingenden Worten wird jedoch gerade dadurch der Trochäus noch gespreizter, als er von Haus aus schon ist. Im Spanischen ist die Assonanz wie ein die dramatische Fahrt beschleunigender Peitschenhieb, ein frischer, kräftiger Akzent, aber in unserer Sprache hängt sie wie ein Bleigewicht an den Versen.

Dann hat das Calderonsche Drama noch

einige stilistische Eigenarten, die in den wörtlichen Übertragungen den Genuss erschweren. Ich meine den estilo culto und die langen rhetorischen Einlagen. — Der estilo culto stellt für den dramatischen Fluss und die Natürlichkeit des Ausdrucks ein bedeutendes Hemmnis dar. Er widerstrebt unserem Geschmacke, und es dürfte manche Leser geben, die in diesem Urwald von Tropen und Figuren den Mut verlieren. Ebenso wird es den meisten wohl gehen bei den rhetorisch-kunstvollen aber schrecklich langen epischen Berichten, namentlich in den Expositionsszenen. Sie stehen da wie die gewaltigen Treppenanlagen der Barockpaläste. Die schnellsprechenden spanischen Schauspieler hatten sie auch gern; es waren Bravourstücke für sie; wir aber können sie bei unserem Redetempo nicht brauchen. Was soll der Gegenspieler auf der Bühne während derartiger Dauerreden machen?

Es hat nie an Opposition gegen Schlegels Methode gefehlt. Schon West ging davon ab. Recht eindringlich hat aber erst Rapp in seinem „Spanischen Theater“ (Leipzig, Meier) dagegen gesprochen. Er hat da auch mit zwei Verdeutschungen den Übersetzern neue Wege zu weisen gesucht: aber sein Blankvers, den er nur schlecht zu handhaben verstand, machte seine Leistungen fast ungeniessbarer als die der Schlegelschen Schule, so dass man beinahe wieder vom „guten alten“ Trochäus hätte sprechen können. Gleichwohl fand Rapp manchen

Nachfolger; sie alle meinten, wenn der Blankvers nur glatt und fliessend, nur deklamatorisch sei, dann ginge es schon. Doch haben ihre Versuche gezeigt, dass unser deutscher Dramenvers hier vollständig versagt. Wie ein kalter Reif zerstört er den ganzen Blütenzauber der Calderonschen Poesie. Fällt nämlich der klingende Reim, jegliche Assonanz, der wohltuende Wechsel im Metrum, dann ist Calderon schon halb preisgegeben. Was sich die Übersetzer nicht genug merken können, ist dieses: Unser Spanier ist ein durch und durch musikalischer Dichter, inhaltlich sowohl als formell. Probleme, die einen Riss in unserer Seele zurücklassen, kennt seine Dichtung nicht; alles ist wesentlich Symphonie, und die Verse spielen ihre bestrickende Begleitung. Es ist eine feine Beobachtung, die Chamberlain niederlegt: „Wir finden im spanischen Drama eine Vorliebe für musikalisch verschlungene Linien, bisweilen möchte man sagen für kontrapunktische Kunststücke." Der nüchterne charakterisierende Blankvers verlangt hier zu viele Opfer; er vernichtet die Harmonie von äusserer und innerer Form gänzlich. Der Calderonübersetzer braucht einen Vers, der singt und klingt.

Das Bleibende an den Versuchen mit dem Blankvers war die Ahnung, die Sache liesse sich zuguterletzt doch wohl nur mit einem jambischen Metrum machen, wenn auch nicht gerade mit dem Fünffüsser — bezeichnend für dieses Ahnen und Suchen sind die Versuche von Braunfels,

Adler, Kralik, v. Malsen — bis man in den Übersetzungen von Zoozmann, an denen P. Expeditus Schmidt ein grosses Verdienst hat, einen neuen Weg entdeckte. An die Stelle des trochäischen Vierfüssers tritt hier der jambische mit seinen auf der Hand liegenden Vorzügen: Er ist ebenso originaltreu wie der Trochäus, denn es bleibt der Vers mit vier Hebungen; die eine Silbe mehr erleichtert nur die Wiedergabe des Sinnes. Er ist zudem ein musikalisches Versmass, und vor allem, er ist sprechbar. Der Gefahr eintöniger Klapperei entgeht Zoozmann durch gelegentliches Einschieben eines Daktylus oder eines fünften Fusses. Aus eben diesem Grunde ist auch die Assonanz nicht ganz preisgegeben worden, denn richtig gehandhabt, ist sie von recht belebender Kraft; wo sie jedoch an den Haaren hätte herbeigezerrt werden müssen, wurde auf sie verzichtet. Auch lässt sie Zoozmann nicht immer einen Vers über den andern regelrecht wiederkehren, sondern setzt bisweilen zwei unmittelbar nebeneinander und erzielt damit eine dem Ohr wohltuende Wirkung. Für den Reim waren wesentlich dieselben Gesichtspunkte massgebend. Die langen Reden werden dadurch belebt, dass Ausbrüche des Staunens, Fragen und manchmal auch einige der weniger persönlich gehaltenen Verse in den Mund der Mitspieler gelegt sind. Zoozmann hat hier aber schon in West einen theaterkundigen Vorgänger gehabt und ist vielfach tief in dessen Fusstapfen getreten.

Besonders beachtet zu werden verdient Zoozmanns Behandlung des estilo culto. Rapp hatte den grossen Fehler gemacht, dass er alle lyrischen Bestandteile wegwarf und nur den rein dramatischen Anteil des Dialogs wiedergab. Das war eine grobe Fälschung Calderons, der eine Trennung des Dramatischen und Poetischen nicht kennt. Zoozmann hat daher den estilo culto mit feinem Verständnis für die Eigenart des Originals beibehalten und ihm nur da, wo er zu laut wird, einige Dämpfer aufgesetzt, vielfach sich auch mit Klammern geholfen.

Man braucht vielleicht nicht gerade so von der alleinigen Richtigkeit des eingeschlagenen Wegs überzeugt zu sein, dass man von vornherein jeden anderen Versuch für verfehlt hält, aber nur ein verbohrter Trochäist wird leugnen können, dass Zoozmann, der Jude sein soll, eine wirkliche Verdeutschung liefert. Es liegen von ihm vor: Das Leben ein Traum, Cyprianus (Der Wundertätige Magus) und Der standhafte Prinz. Auf den Höhepunkten des Gefühls und Gedankens kommt es mir allerdings manchmal vor, als sei die Wärme Calderons nicht erreicht. Auch modernisiert er in den zwei letzten Stücken den Dichter schon zu sehr. Cyprianus z. B. ist nur mehr eine Bühnenbearbeitung und verdient das Lob, das man dem Leben ein Traum zollen muss, noch viel weniger als der gewiss auch sehr anfechtbare Standhafte Prinz. Hoffentlich kehrt Zoozmann zu den Grundsätzen seiner ersten Übersetzung zurück. (Vielleicht darf man

ihm noch raten, nicht ganz und gar den Trochäus zu verbannen; hie und da wird er nicht ohne Wirkung sein.)

*

In ehrender Sehnsucht schreibt ein Moderner: „Der regenbogenfarbige Einschlag der Mitwirkung seliger Geister wie die kräftige Gärung und Wallung der im Zeichen des Heiles unterjochten und dienstbar gemachten Dämonen, Flügelrauschen der Seraphim und brausender Lobgesang aller Geschöpfe und Bewohner der vier Elemente und Erdkreise wird in den Werken der kommenden Kunst sein." In Calderon ist dieses Sehnen nach dem „Jubel des geschlossenen Rings" bereits für seine Zeit erfüllt gewesen. Wie Dante des mittelalterlichen, hat er des nachtridentinischen Katholizismus ganze Wahrheits- und Schönheitsfülle erschöpfend aus Zeit- und Volksempfinden heraus geformt. Der gebildete Katholik sollte sich dieser Tatsache besser bewusst sein und seine Pietätspflichten gegen den grossen Sohn der Kirche erfüllen. Möge endlich der Tag kommen, an dem unparteiisch auch seine und Dantes Welt neben der Goethes, Shakespeares und der Griechen vor den Augen unserer Hochschüler ersteht! „Es ist ein vollständiger Irrtum," sagt Al. Baumgartner, „zu glauben, Calderon schliesse weniger Bildungsstoff in sich als etwa Shakespeare." Aber darf man sich wundern? Der auf unseren Gymnasien verbreitetste Abriss der kath. Kirchengeschichte nennt nicht einmal seinen Namen.

3. ZU EINZELNEN WERKEN.

Die Autos.

Die Autos sind Einakter, die in der Regel das Lob der Eucharistie zum Gegenstand haben oder doch irgendwie in dieses Lob einmünden. Auto ist das lateinische Actus, das noch heute im Sinne von Festakt gebraucht wird. Sie wurden als Freilichtaufführungen an Fronleichnam, seiner Oktav und den folgenden Wochen auf öffentlichen Plätzen dargeboten. Man zimmerte ein Holzgerüst zurecht und schob eigens hierfür eingerichtete Theaterwagen als Ankleide- und Requisitenräume oder zur Bühnenvertiefung von rechts, von links und von hinten an das Gerüst heran. Sakramentsspiele gehörten in Spanien ebenso unbedingt wie Hochamt und Prozession zu einer vollgültigen Fronleichnamsfeier; vor der Gegenreformation gab man sie daher auch im Innern der Kirchen. Ihre Entstehung verdanken sie jedoch nicht der Einsetzung des Festes im Jahre 1263, sondern der eucharistischen Bewegung, die von den Irrlehren und den kirchlichen Gegenerklärungen im Reformationszeitalter ausging, die ja auch damals in Deutschland in der Messerklärung des P. Martin v. Cochem einen wertvollen literarischen Niederschlag fand. Die ersten meist anonymen Spiele hatten noch kein eucharistisches Thema; wie

man es zu Christtag und Dreikönig gewohnt war, brachte man einfach an dem schnell beliebt gewordenen Fronleichnamsfest irgend ein frommes Stückchen auf die Bretter. Tüchtige Autosdichter waren später auch Tirso und Lope, die viel liebreizende Lyrik in die noch unbeholfenen Gebilde brachten. Aber erst Calderon grenzte die Autos gegen das weltliche und im weiteren Sinne geistliche Drama ab und schuf eine neue dramatische Gattung; denn das typische Auto ist das calderonische. Und er schuf es nicht nur; mit seiner genialen Begabung für Ideendichtung, seiner tiefen Gnade der Beschauung, seiner Kraft, gewaltige Massen zu monumentalen Szenen zusammenzuzwingen, hob er die neue Schöpfung zugleich auf eine Höhe, über die ein Hinauskommen nicht mehr möglich war. Es ist schwer zu sagen, wo Calderons Hauptgrösse liegt, aber neben seine Autos kann sich nichts stellen, was Zeitgenossen und Nachfolger auf diesem Gebiete geleistet haben. Nach seinem Tode wurden auch fast nur mehr seine Sakramentsstücke aufgeführt, und statt des Schriftsoldes, den man ihm in die andere Welt nicht nachsenden konnte, hielt man ihm Totenämter. Die freigeistige Regierung Karls III. verbot schliesslich die Aufführung, aber nur in den Grosstädten liess sich die Verfügung durchführen, im weiten Lande hatte man für solchen lächerlichen Rationalismus keinen Sinn und erbaute sich unbeirrt weiter an diesem eigenartigsten Sondergut der Nation.

Die Autos sind zumeist allegorische Dichtungen. Es treten in ihnen auf, um nur einiges herauszugreifen, Glaube, Hoffnung, Liebe, alle Tugenden und Laster, Verstand und Wille, die fünf Sinne; die Kirche, das Heidentum, das Judentum, der Mohammedanismus, die Ketzerei; die sieben Sakramente, die sieben Tage, die vier Jahreszeiten; Leben und Tod, Licht und Schatten. Daneben erscheinen Typen wie der Mensch, das Kind, der König, der Bauer usw. In dem Auto „Gekrönte Pflanzendemut" treten sogar die Pflanzen auf, um im Hinblick auf die Eucharistie der Rebe und dem Weizen die Krone zuzusprechen. Wohl finden wir auch historische Personen; es gibt Autos, die nur solche enthalten, aber diese Personen wollen fast alle wieder symbolisch gefasst sein; so ist Balthasar im „Nachtmahl des Königs Balthasar" der Typus des Unwürdig-Kommunizierenden. Doch auch damit ist die Allegorie noch nicht immer erschöpft, denn darüber hinaus will bei vielen Spielen die ganze Handlung als Allegorie angesehen werden. Nehmen wir das Auto „Der Maler seiner Schmach"! Der Maler schafft hier ein Kunstwerk, sein Gegner entstellt es, da macht sich der Maler auf, rächt sich an seinem Feinde und stellt das Kunstwerk wieder her. Diese Vorgänge werden uns nun so vorgerückt, dass wir darin die Erschaffung, den Sündenfall und die Erlösung der Menschheit sehen müssen.

Wie die Spanier zum allegorischen Sakramentsspiel kamen, ist unschwer zu verstehen.

Der geschichtliche Vorgang der Einsetzung der Eucharistie, das letzte Abendmahl, war aus Gründen der Ehrfurcht nicht auf die Bretter zu bringen. Auch wäre es bei der starken Nachfrage nach Fronleichnamsspielen für eine Dichterphantasie unerträglich gewesen, auf eine einzige Geschichtstatsache festgelegt zu sein; eine eigene Dramengattung hätte bei dieser Fesselung nicht entstehen können. Der Ausweg fand sich zunächst einmal in der Typik, der Vorbildlichkeit der alttestamentlichen Heilsgeschichte; es sei nur an das Opfer des Melchisedech erinnert. Und jetzt konnte es bei den beschaulichen Neigungen der Spanier nicht mehr schwierig sein, auch die weiteste Symbolik zu Hilfe zu nehmen und sie nach Belieben auf alle Ereignisse der Welt- und Kirchengeschichte, auf die Mythologie, auf Vorgänge des Gesellschafts- wie des Naturlebens, ja sogar auf besonders beliebte weltliche Werke der Literatur auszudehnen. So erscheinen Calderons Dramen „Der Maler seiner Schande“ und „Das Leben ein Traum“ auch als Autos. Daneben dachte man auch an die Parabeln und Gleichnisse des Evangeliums, und das Feld war gefunden, das dem Dichter die allergrössten Möglichkeiten bot. Nicht weniger als 73 Autos sind uns denn auch von Calderon erhalten geblieben. Dazu fasste unser Dichter sein Thema nicht zu ausschliesslich eucharistisch, er ging mehr auf das grosse Weltdrama der Erlösung ein und liess die Beziehung zum hl. Sakrament erst aus den letzten

Szenen, allerdings stets organisch, herauswachsen. Auch das Lob der Kirche und Mariens war bisweilen das Ziel. Damit war weitere Freiheit gewonnen. — Dass es manchmal Mühe kostete, die Typik herauszuarbeiten, leuchtet ein, und bisweilen musste auch mit einem prosaischen Wort dem Verständnis nachgeholfen werden, aber im allgemeinen ist Calderon mit seiner beispiellosen Kraft, das absichtliche Moment zu bezwingen, der Riesenaufgabe überraschend gerecht geworden. Treffend sind Eichendorffs Worte der Anerkennung: „Es schlummert unter dem irdischen Schleier ein unergründlich Lied in allen Dingen, die da sehnsüchtig träumen, Calderon aber hat das Zauberwort getroffen, und die Welt hebt an zu singen."

Die Kritiker stossen sich weniger an der Typik der Handlung, denn ihr poetischer Tiefsinn ist zu offenbar, desto mehr aber an der Personifikation abstrakter Begriffe. Man muss hier wissen, wie sehr die Skulptur und Malerei der Renaissance- und Barockzeit allegorische Gestalten liebte; schon das Mittelalter kannte den Tod, die Ecclesia, die Synagoge usw., und nicht ohne Einfluss war auf Calderon die scharfe Fassung und Klärung, die das Tridentinum und die Nachscholastik gerade den Begriffen zuteil werden liess. Richtig ist, was Schack sagt: „Wie nun? das Drama, das so unendlich mehr Mittel besitzt, das Übersinnliche der Fassungskraft näher zu rücken, es sich über sein Wesen

aussprechen zu lassen, sollte derartige Gestalten ganz von sich ausschliessen?" Man muss nur verlangen, dass solche Abstraktionen „gleichsam wieder zu Individualitäten werden", dass sie mit Temperament gefüllt sind, weil sonst die Gegensätze nicht in Wirksamkeit treten und kein Drama zustande kommt. Und derartig sind fast allgemein Calderons Gestalten. Wir dürfen überdies nicht vergessen, dass „die Autos auf dem Theater durch die unmittelbare Anschaulichkeit vieles von der abstrakten Transzendenz verloren, welche sie für uns als Lesedramen besitzen". Man vergegenwärtige sich zudem noch, welche grosse Rolle der Musik bei den Aufführungen zukam. Jedenfalls haben Genies von so unbestreitbarem Weltruf wie Lope und Calderon ohne jede Bedenken auf diesem Gebiete ihr volles Können eingesetzt und zwei Jahrhunderte hindurch einem grossen, ganzen Volke genug getan. Das spanische Volk hat hier eine Unterhaltung gefunden, die für alle Zeiten das Ideal seelischer Erhebung sein wird, indem sie mit den letzten und tiefsten Fragen der Weltanschauung verbunden war. Seit Aischylos und Sophokles war so etwas nicht mehr dagewesen, und nur der Festtagsgottesdienst in urkatholischen Gemeinden dürfte damit vergleichbar sein; denn am Schluss der Autos sanken die Zuschauer oft von Rührung überwältigt in die Kniee, um die Eucharistie zu verehren oder um dem Schifflein der Kirche, das die erlöste Menschheit in die Ewigkeit bringt,

gute Fahrt zu wünschen. Eine Kunst, die derart wirkt, ist trotz aller Personifikationen wirkliche Kunst, wenn auch seichte Rationalisten anders meinen zu müssen glauben. Die Kunst wurde in den Autos sozusagen Gottesdienst, und ein Moderner, Hans Brandenburg, spricht die schöne Wahrheit aus: „Durch Calderon wurde die Dichtung, gleich der bildenden Kunst und Musik der mittelalterlichen bis barocken Zeiten, ein Teil des christlichen Kultus; er ist in diesem Sinne der einzige katholische Dichter, dafür aber auch derjenige, der alle Kräfte konzentriert, die in den übrigen Künsten auf zahllose schaffende Persönlichkeiten verteilt sind."

Die besten Übersetzungen haben wir von Eichendorff; an 12 Stücken hat er — leider nach Schlegels falscher Methode — sein grosses Talent bekundet. Sie sind bedauerlicherweise vergriffen, doch hat die grosse bei Habbel erscheinende Eichendorff-Ausgabe ihre Neuaufnahme vorgesehen. Alle Autos hat Lorinser übertragen. Er reicht aber Eichendorff das Wasser nicht, und weniger wäre hier offenbar mehr gewesen, doch sind die Einleitungen ausgezeichnet. Bekannt geworden ist in den letzten Jahren namentlich das Auto „Die Geheimnisse der Messe", das die Calderongesellschaft vielerorts aufführt. Es ist von Kralik mehr verstandesmässig als poetisch übersetzt. Bühnenwirksamer sind „Die Ähren der Ruth", die derselbe Kralik nicht nur verdeutscht, sondern auch mit eigenartig schöner Musik versehen hat. Sehr

gute Erfolge werden stets auch mit dem „Grossen Welttheater" erzielt, einem Werk von grandioser Einfalt und Klarheit, das Eichendorff von seinen zwölf Stücken sprachlich am besten gemeistert hat. Glücklicherweise ist dieses prächtige Auto auch in Einzeldrucken immer noch käuflich. Der Verfasser dieses Büchleins hat „Das Abendmahl des Balthasar" für die deutsche Bühne gewonnen und nach dem unerwarteten Erfolg, den seine Nachdichtung fand, hat er nun „Vergiftet und Geheilt" folgen lassen. Sehr bedeutsam für den Gegenwartswert des Spaniers sind die Worte, die der als treuer Kulturwart bekannte Ernst Wachler gelegentlich einer Aufführung des Autos „Das Abendmahl des Balthasar" schrieb. Die feinen Sätze mögen unsere Ausführungen schliessen: „Es (das Auto) kann als lehrreiches Vorbild dienen für die Verknüpfung des Religiös-Mythischen und Idealen mit dem Drama, eine Stufe, zu der wir unbedingt hinaufmüssen, wenn wir unsere Bühnendichtung aus den Niederungen, in die man sie gerissen hat, herausheben wollen. Welche Bedeutung, welchen Tiefsinn Calderon in alle Bezüge seines Gedichtes gelegt hat, kann hier nicht ausgeführt werden; aber man kann in dieser Hinsicht nicht weniger von ihm lernen, als die Schöpfer unseres neueren Dramas Lessing, Goethe und Schiller in anderer Hinsicht von Shakespeare gelernt haben. Nur dass hier die Entwickelung auf das Charakterdrama hin-

auslief, während wir von Calderon den grossen Zuschnitt des Weihespiels, des Mysteriums, lernen können, wofür der Deutsche nach Goethes Faust und Immermanns Merlin doch das Zeug besitzt. . . . Ein Volk, das äusserlich und innerlich zerrüttet ist, bedarf aufs dringendste neuer Bindungen idealer oder religiös-sittlicher Art, wie man will, wenn anders es nicht in völlige Zuchtlosigkeit und Barbarei versinken soll. In diesem Sinne können wir die grossen Vorbilder der Kunst und Dichtung heut weniger missen als je." — Immerhin: Vor geistloser Nachahmerei und Aufführerei sei gewarnt! Mit Kralik bin ich einig, „dass die Allegorie und der abstrakte Gedanke wieder mehr zur tatsächlichen Geschichte zu verfestigen sei."

Aufriss zweier Autos.

1. Das grosse Welttheater. Das Auto setzt mit einer gewaltigen Szene ein. Der Meister sitzt im Sternenmantel, mit der Strahlenkrone auf seinem ewigen Thron und ruft mit Schöpferkraft in den endlosen Raum hinaus. Er schliesst:

Du rastlos Ungeheuer,
Aus Erde, Wasser, Luft und Feuer
In ewigen Wandelungen
Des Universums Werkstatt kühn entrungen,
Du Wunder, wie kein zweites noch die Himmel kennen,
Und — um mit einem Worte dich zu nennen:

Du Welt, die, wie das Lied vom Phönix singet,
Stets aus der eignen Asche sich verjünget.

Sofort steigt die gerufene aus dem Nichts empor und fragt:

Wer heisst zum Leben
Mit so gewaltigem Rufe mich entsteigen?
Wer, mich mir selbst entreissend, bricht mein Schweigen?

Der Meister: Dein hoher Herr und Meister.
Gestalt und Form mit sichrer Hand umkreist er.
Ein Hauch aus seinem Munde
Enthebt dich hier des Urstoffs finsterm Grunde.

Die Welt: Und wozu rufst du mich auf das Gefilde?

Der Meister: Es schafft der Meister sinnend sein Gebilde,
Die eigenen Gedanken
Lebendig dran ins Licht emporzuranken.

Nun erzählt er von seinem Plane, ein gewaltiges Schauspiel zu geben: Die Welt soll die Bühne sein, die Menschen sollen agieren, er selbst übernimmt Aufsicht und Leitung. In breit ausgebauter Rede erklärt sich die Welt bereit: Den Vorhang des Nebels will sie zunächst über das Chaos herabhängen lassen und dann Sonne, Mond und Sterne zur Beleuchtung anzünden. Drei Akte sind vorgesehen: Die Zeit der Uroffenbarung, der jüdischen Religion und schliesslich des Christentums. Die Akte sollen jedesmal in der Sündflut, im Tod Christi und im Weltuntergang einen entsprechenden effekt-

vollen Abschluss bekommen. Sofort schon ruft der Meister seine Spieler, noch ehe sie Leben haben, vor sein Angesicht: den König, den Reichen, den Landmann, den Bettler, Schönheit und Weisheit. Der König betet:

Meister, siehe hier die Deinen!
Nicht geboren erst zu werden
Braucht ja dein Geschöpf auf Erden,
Um vor dir, Herr, zu erscheinen.
Noch beschwingt die Seele keinen . . .
Hauch beseelend an den Staub,
Dass wir unser Spiel beginnen.

Der Meister verteilt darauf die Rollen und belehrt seine Künstler, dass es auf die Rolle nicht ankomme, sondern nur auf das Spiel; der Bettler könne sich ebenso gut Beifall verdienen wie der König, und alle, die getreu den Geist ihrer Rolle erschlossen, lade er am Schluss des Schaufestes zum Nachtmahl ein. Den abgehenden Spielern kommt die Welt entgegen und überreicht jedem die nötigen Requisiten: Krone, Spaten, Geld usw.

Soweit ist das Auto auf einer Vorbühne verlaufen; die eigentliche Bühne erschliesst sich jetzt erst, eine Doppelbühne: oben thront der Meister im Kreis seiner Engel, und tief zu seinen Füssen spielen die Menschenkinder. Durch das Tor der Wiege kommen sie heran und treten ab durch das Tor des Todes. Das Gesetz der Gnade übernimmt das Soufflieren. Sofort streiten sich schon Weisheit und Schönheit, Bettler und Landmann. Dem König sind die Grenzen seines

Reiches zu eng, der Reiche hält es mit „Leichtsinn, Lust und goldenem Wein", der Bettler pocht vergebens an die Türen, der Bauer klagt bald über Regen, bald über Dürre, die Schönheit ist in ihre Reize vernarrt, und nur die Weisheit schreitet untadelig über die Bretter. Nur zu bald ruft von der Todespforte her eine unheimliche Stimme nach und nach die einzelnen Schauspieler ab. Der Vorhang der unteren Bühne fällt, und nachdem der Meister alle gerufen, „um Lohn und Strafe zu empfahn", senkt sich auch der Vorhang der Himmelsbühne.

Das Spiel ist wieder auf die Vorbühne verlegt. Die Welt empfängt die abtretenden Darsteller und entreisst ihnen grausam, was sie ihnen für das Spiel geliehen: Krone, Ketten, Spaten, Blumen. Erschütternd ist die Enttäuschung. Nur die guten Werke bleiben den armen Menschen; ergreifend klagen sie, weil sie sich so wenig um solche bemüht. Da die Welt so herzlos mit ihren Kindern verfährt, rät der Bettler, zum versprochenen Gastmahl des Meisters zu gehen. Der vorlaute Vorschlag gefällt dem standeseitlen König nicht, aber er muss vom Bettler sich sagen lassen:

Deine Rolle ist zu Ende.
In des Grabes Garderobe
Sind wir all' einander gleich.
Was du warst, kann wenig frommen.

Auf das Gebet des Bettlers erschliesst sich noch einmal die obere Bühne: Der Meister sitzt zu Tisch, ein goldener Kelch birgt die Speise

ewiger Seligkeit. Die Weisheit und der Bettler dürfen sofort zur Teilnahme am Himmelsmahl emporsteigen. Der König, der Landmann und die Schönheit müssen sich noch gedulden, doch empfiehlt sie die Weisheit (die Kirche), und so werden auch sie zugelassen. Nur der Reiche wird verstossen. Während er hinabfährt, erklingt oben das Tantum ergo der Beseligten zu überwältigendem Schluss.

2. Vergiftet und Geheilt. Prinzessin Menschheit durchwandelt in Seligkeit das Paradies mit seinen Blumen und Früchten und dem Baum der Erkenntnis. Der Verstand ist ihr Berater, die Unschuld ihre Gespielin, die Jahreszeiten singen und dienen ihr. Der Teufel sieht das Glück, und es erwacht sein Neid. Er macht sich an die Unschuld heran, die mehr instinktiv als überlegt ausweicht. Die Prinzessin wird aufmerksam und hört die grandiose Schilderung seiner Herkunft und Geschicke. Er ist ein Prinz, aber wegen seiner Liebe zur Braut des Königs von diesem vertrieben. Diese Braut ist die Prinzessin Menschheit. Einen Riesenkampf hat er im Himmel um sie geführt, aber trotz seiner Niederlage habe er noch tief im Innern der Erde gewaltige Reiche mit grossen Adern von Gold und Edelstein. Sie seien der Prinzessin zu eigen, wenn sie seine Liebe erwidere. Doch er wird von ihr wegen seiner so unvermittelten Werbung entrüstet abgewiesen. Da ruft Luzifer den Tod, dass er ihm helfe, die Prinzessin

durch ein Gift gefügig zu machen. Es nahen die Jahreszeiten zum Dienst ihrer Herrin, aber weder in des Winters Wasser, noch in des Frühlings Blumen, noch in des Sommers Ährenstrauss wagen beide das Gift zu mischen; eine dunkle Ahnung von der Taufe, der Eucharistie und der allerreinsten Jungfrau Maria hält sie zurück. Schliesslich vergiftet der Tod die Äpfel, die der Herbst vom Baum der Erkenntnis gepflückt. Der Tod als Gärtner rät nun der Prinzessin, die eben unter den bestrickendsten Weisen im Hochgefühl ihrer Seligkeit herankommt, die Gabe des Herbstes zu wählen. Die Warnung der Unschuld weist sie barsch als Hemmung ihrer Freiheit ab und isst und — schaudert. Ohnmacht und Wahnsinn sind die Folgen. Alles ist verkehrt: Beim Winter muss die Sünderin frieren, beim Sommer fürchtet sie einen Sonnenstich, die Blumen des Frühlings haben Dornen, die Früchte des Herbstes sind wurmstichig. Im Spiegel eines Quells sieht sie ihre furchtbare Entstellung und verzweifelt will sie ins Meer. Nur der Verstand, der gereifte Berater, verhindert das Schlimmste. Erschütternd klagt sie ihm ihr Leid:

O Verstand,
Kämst du nicht her, um mich zu retten,
Die wilden Wahnsinnsschmerzen hätten
Mich jäh gestürzt vom Felsenrand.
Es ist ein Zauber, der mich schändet,
Ein Schimpf und Jammer, der gewendet
All meine Schönheit mir in Stein,

In einen Greuel mein göttlich Sein.
Die Sonne hat sich schwarz umzogen,
Das Mondeslicht ist mir geschwunden,
Kein Ton erheitert meine Stunden,
Denn alle Vöglein sind verflogen,
Und jede Quelle lässt ihr Wogen,
Und selbst der Blumen falsche Schar
Hat heute Gift, wo Duft einst war,
Und um noch grössere Not zu schaffen,
Stehn treulos selbst die Jahreszeiten
In dieses ganzen Weltalls Weiten
Voll Feindschaft gegen mich in Waffen.
Doch halt, was grüble ich nur heute,
Wenn kaum noch Aschenfunken fliegen,
Wo sonst die Flammen aufgestiegen.
O armes Herz, welch wilder Meute
Gab man dich heute hin als Beute!
Sie lässt dir nimmer, nimmer Ruh
Sie hetzt dich immer, immerzu
Verarmt, verhöhnt, entstellt
Durch alle Zonen dieser Welt.

Es hält die Prinzessin nicht mehr im Paradies, rastlos, planlos irrt sie umher. Die Jahreszeiten kündigen ihr den Dienst, und der Verstand muss sich mit dem Versprechen begnügen, dass sie doch wieder Vasallen ihrer Herrin sein wollten, sobald sie von ihrem Irrwahn geheilt sei. Nun verkündet der Verstand im Auftrag des Königs, des Vaters der armen Kranken:

Wer da kraft hoher Wissenschaften
Prinzessin Menschheit weiss zu heilen,
Der führ' sie heim als seine Gattin,
Als seine ewig eigne Braut.

Die bisher gemeinsam lebenden Jahreszeiten trennen sich und lassen den Winter als Beobachtungsposten auf dem verödeten Gelände zurück. Als er am wüstesten rast, klingen plötzlich Posaunen übers Meer, ein Schiff erscheint und auf seinem Vorderteile ragt weiss und hoch der himmlische Pilger. Er steigt zur Erde, wird aber vom Winter grob in einen Stall gewiesen. Doch der Verstand erkennt ihn und reicht ihm unter Liedern und Reigen himmlischer Geister Gold, Weihrauch und Myrrhen. Nun gibt der Winter dem Frühling das Szepter, und in der neu belebten und belichteten Welt erscheint der Teufel mit der entstellten, tief unglücklichen Prinzessin Menschheit. Nichts kann sie beglücken und beruhigen, bis ihr der Verstand die Meldung bringt, dass ein fremder Pilger mit Heilmitteln gekommen sei. Der Teufel spottet und höhnt, aber als seine Lästerung aufs Höchste gestiegen, erscheint wie ein Blitz der Pilger selbst und rennt ihn mit seinem kreuzgeschmückten Pilgerstab nieder. Nun verordnet der himmlische Arzt der kranken Prinzessin, die ihm ehrlich ihre Sünde beichtet, das Wasser der Taufe gegen das Fieber ihrer Gewissensqualen und als Gegengift gegen die Frucht vom Baum der Erkenntnis seinen Leib und sein Blut, die als Frucht am Baum des Kreuzes gehangen. In der Nische des Baumes erscheinen Kelch und Hostie, vor denen die geheilte Prinzessin dankend niederkniet. Nun ist sie die Braut des Pilgers und fährt von Himmelssang

umklungen mit seinem Schiff — dem Schifflein Petri, der Kirche — ins ewige Reich ihres Bräutigams. Der Teufel flucht hinter ihnen her, aber keine Welle hebt sich, kein Sturm steht auf, kein Blitz zuckt nieder. Er sieht seine Ohnmacht und steigt verzweifelt und besiegt in sein höllisches Reich.

Das Auto hat keinen Szeneriewechsel; ununterbrochen läuft alles zum erhebenden Schluss.

Der wundertätige Magus.

Der wundertätige Magus wird oft der spanische Faust genannt. Doch behandelt Calderon hier nicht die Sage von Dr. Faust sondern die ihr freilich verwandte vom hl. Cyprianus von Antiochien, dessen die Kirche am 26. September gedenkt. Die Ähnlichkeiten des Goetheschen Dramas mit dem Magus sind nicht dem Einfluss Calderons zuzuschreiben, sondern sind in der Verwandtschaft beider Stoffe begründet.

Cyprian ist ein heidnischer Gelehrter, der eifrig nach Gotteserkenntnis strebt. Aber der Teufel verlegt ihm den Weg. Cyprian will zwischen zwei Duellanten, die beide zugleich die Christin Justina lieben, menschenfreundlich vermitteln, doch er entbrennt dabei selbst derart in Liebe — für unser Empfinden trotz des dämonischen Einflusses vielleicht zu schnell —, dass er dem Teufel seine Seele verschreibt, um die Jungfrau zu gewinnen. Aber der Satan vermag den Willen der Christin nicht zu zwingen; nur Phantome und Blendwerk kann er mit seinen

Künsten erzielen. Da entwindet sich Cyprianus dem Verführer, indem er zum Gott der Jungfrau ruft, dessen Wesen er in seiner Enttäuschung tiefer erkannt hat. Er empfängt die Taufe und an der Hand Justinas, die ihn nach des Teufels Plan vom Gottsuchen abbringen sollte, geht er durch das Tor des Martyriums zur Anschauung des so eifrig gesuchten Gottes ein.

Die grossen Ideen von Natur und Übernatur, Freiheit und Gnade werden geschickt entfaltet, ohne dass deshalb eine Szene von des Gedankens Blässe angekränkelt erscheint oder die künstlerische Geschlossenheit wie bei Goethes Faust gesprengt wird. Schon unsere kurze Inhaltsskizze zeigt die glückliche Rundung. — Eindrucksvolle Szenen sind das Studium im Walde, das Erscheinen des Satans im Seesturm, die Betörung des Cyprianus und die Seelenverschreibung, dann der so wunderbar lyrische Verführungsversuch an Justina, der Zusammenbruch der Teufelskunst und die anschliessende echt dramatische Loslösung des Cyprianus vom Teufel. Das sind Szenen, die dem Drama stets die lauteste Bewunderung eingetragen haben.

Die Charaktere sind gut, vornehmlich der des Cyprianus. In Justina wollte der Dichter etwas Hoheitsvolles, Madonnenhaftes darstellen, so ist sie zwar von Goethes Gretchen entfernt geblieben, aber auch ein wenig blass ausgefallen; doch ist sie in der Verführungsszene ausgezeichnet durchblutet. Der Teufel ist der Teufel der christlichen Dogmatik. Leider verliert er

etwas von seiner Grösse in jenen Szenen, in denen der Dichter mit den Motiven und Praktiken der „Mantel- und Degenstücke", mit Verstecken und Erschrecken, mit Hintertüren und Balkonen arbeiten zu müssen glaubte.

Ein ergötzliches Kleeblatt, Moskon, Clarin und Livia, flattert mit Ausgelassenheit durch das grosse, ernste Drama. Fast führen sie ein regelrechtes Lustspiel nebenher auf. Aber es geschieht so, dass die Majestät des Ganzen nicht leidet. Nur bei dem Erscheinen des Phantoms sind Clarins Spässe des Guten zu viel und verderben für einen deutschen Geschmack einen Teil der Wirkung.

Die Sprache des von J. D. Gries übersetzten Dramas ist wunderbar reich. Für ihre Seelennot finden sowohl Cyprian wie Justina in den erwähnten grossen Szenen ergreifende Töne. Neben seelenvollen lyrischen Ergüssen stehen behagliche Schilderungen und echt dramatische Entladungen. „Solche Macht und Lieblichkeit der Worte, solche Fülle des Ausdrucks wie im Cyprianus findet sich wohl nicht leicht wieder." (Deutinger.)

Als Calderon das Drama schrieb, zählte er 37 Jahre.

Das Leben ein Traum.

„Das Leben ein Traum" ist neben dem „Richter v. Zalamea" das Werk Calderons, das sich am zähesten auf unserer Bühne hält. Es sind ewig lebendige, von den Poeten bis heute

immer wieder, bald ernst bald heiter behandelte Urmotive, denen unser Dichter hier ein glänzendes, unzerreissbares Kleid gewoben hat: das Hinaustreten eines Naturmenschen aus Wildnis und Unwissenheit ins berückende Licht der Kultur und die Vanitas Vanitatum, der Traumcharakter aller irdischen Lust.

Prinz Sigismund wird von seinem Vater gleich nach seiner Geburt wegen übler Vorzeichen in einem entlegenen Turm verborgen. In seinem Alter empfindet der König aber Reue und will eine Probe mit dem Prinzen versuchen. Doch diese fällt sehr zu dessen Ungunsten aus; die ungewohnte Macht und Pracht machen ihn derart übermütig toll, dass man ihn einschläfert und ins alte Turmgefängnis zurückschafft. Als er aufwacht, kann er sich die entschwundene Herrlichkeit nur als Traum erklären. Aber das Volk, das vom Vorhandensein des Thronfolgers erfahren hat, erhebt sich für ihn und setzt ihn auf den Thron. Zu seinem Glück ist er nun gewitzigt, er hat erfahren, dass alles wie Traum verfliegt, er unterscheidet das Ewige vom Flüchtigen und wächst zu einer überragenden Persönlichkeit aus, die die Welt nicht flieht sondern regiert. — Das ist der tiefe Sinn des Dramas: Nur wer die Welt als vergänglich ansieht, das Leben als Traum betrachtet, nimmt Ewiges in sich auf, gewinnt einen Standpunkt über der Welt und dem Leben, von dem aus er beide nun regieren, gestalten und wahrhaft geniessen kann.

Mit Shakespeares Hamlet haben wir das Drama in der allgemeinen Würdigung bereits verglichen. — Der Hintergrund, den Calderon den Geschehnissen gibt, ist frei ersonnen. Seine Erfindungsgabe und Originalität sind in diesem hochragenden Werk überhaupt bewundernswert; am meisten indes seine Kunst, den Stoff ethisch zu durchtränken und typisch zu nehmen, ohne dass er steif und starr wird. Der Autosdichter mit den grossen Ideen und Konzeptionen kündet sich in diesem 1636 zuerst gedruckten Werk bereits an. — Der Charakter des Prinzen Sigismund ist so, wie er sein muss; von der Wildheit geht es geschickt zur Weisheit. Nur findet er sich vielleicht zu schnell mit seiner „geträumten" ersten Regentschaft ab. Aber die grosse Szene im II. Akt, wo er sich austobt, ist wunderbar echt und geschickt, und wahrhaft erhaben sind seine Reden gegen Schluss. Etwas bizarr ist die Figur der Rosaura, aber das lag am Geschmack der Zuschauer, der von den Ritterbüchern herüberkam und das Grell-Sonderbare für das Poetische nahm.

Die Sprache zeigt einige Auswüchse des estilo culto, der damaligen literarischen Modekrankheit, die Calderon oft verspottet hat, der er aber auch oft genug erlag. Doch treten diese Uberladungen weniger ins Auge, weil wir das Drama meistens in der geglätteten Übersetzung von Schreyvogel-West sehen, in der es sozusagen ein deutsches Stück geworden ist; in ihr geht es immer noch über unsere Bühne.

Die Übersetzung ist lehrreich, weil sie uns zeigt, dass West den Trochäus und die Reimgebundenheit preisgab, aber auch den Blankvers zu nüchtern fand und so den sicheren Weg, den später Zoozmann ging, bereits bereitete. Was West geändert hat, ist unbedeutend; im wesentlichen hat er den estilo culto gedämpft und überlange Reden taktvoll aufgelöst. Weniger gut ist, dass er dann und wann eine gereimte Sentenz à la Schiller erfand, bisweilen seine Jamben leichten Herzens aus Trochäen der Übersetzung von Gries zusammenflickte, dass er an Ergriffenheit und Stilempfinden Gries nicht beikam, die Schlussverse fälschte und die Einteilung in fünf Akte vornahm.

Derselbe Gedanke, der das Leben ein Traum trägt, liegt auch noch dem bereits erwähnten Doppeldrama Die Tochter der Luft zugrunde. Die Heldin, die sagenumwobene Semiramis, steigt noch wunderbarer als ein Bonaparte aus dem Nichts herauf; aber zum Zeichen, dass Gott allein lenkt, was der Mensch immer auch denkt, stürzt sie schliesslich ebenso erschütternd vom Thron wie sie glanzvoll aufgestiegen war. Das gewaltige Dichterwerk hat als besonderen Vorzug sowohl im ersten wie im zweiten Teil einen vielgefeierten Abschluss, der Schlegels Wort wahr macht, dass niemand wie Calderon den Effekt zu poetisieren wisse. (Wie wenig Glück mit seinen Schlüssen hat z. B. unser Schiller!) Der erste Teil endet mit der Krönung der Semiramis; sogar ihr Lebensretter und dann

verschmähter Liebhaber jauchzt ihr trotz grausamer Blendung wie in einem Wahnsinn von Liebe zu, aber mit plötzlichem Ruck wirft ein Rest von gesunder Natur die krankhafte Brunst und Machtanbetung um und entlädt sich in einem furchtbaren prophetischen Fluch, den die Götter mit Blitz, Donner und Sturm bestätigen. Der zweite Teil schliesst mit dem Tod der Titanin, die sterbend im Schlachtgetümmel die Stimmen all derer zu hören meint, die sie vergiftet, geblendet und entthront hat. Das besiegte Volk lässt der Dichter selbst noch zu der Toten um Hilfe schreien. Kann das Bestrickende ihrer Herrschaft besser als hiermit und im Mitjubeln eines Geblendeten bei der Krönung gezeigt werden? „Ich nehme keinen Anstand zu bekennen," sagt Goethe, „dass ich in Die Tochter der Luft mehr als jemals Calderons grosses Talent bewundert, seinen Geist und klaren Verstand verehrt habe." Das Leben ein Traum hat jedoch den Vorzug, dass der Grundgedanke deutlicher hervortritt und das Ganze zu einem einzigen Drama zusammengebunden ist.

Der standhafte Prinz.

Der standhafte Prinz hat seit seinem Bekanntwerden durch Schlegels Übersetzung so viel Lob bei uns Deutschen gefunden, dass es schwer wird, etwas Neues über ihn zu sagen. Wie begeistert, ja fast schwärmerisch Goethe urteilte, haben wir bereits gehört. Schopenhauer sah in dem Drama die treffendste Verkörperung

des tragischen Ideals. Richard Wagner las sich gern gerade am Standhaften Prinzen für sein musikalisches Schaffen in Stimmung, und Chamberlain nennt das Werk „Kunst des Genies im superlativen Sinne des Wortes." Einen wahren Hymnus auf unser Drama stimmt v. Schack an; er meint, dass „die wunderbare Tragödie . . . für alle Zeiten als das Höchste dastehe, was die christliche Poesie erreicht hat," und denselben hohen Ton des Lobes hält Immermann fest, Protestant, wie alle hier angeführten Zeugen. „Welch eine Dichtung!" ruft er aus. „Man wird nicht müde, sie zu betrachten und zu bewundern. In diesem einzigen Werk hat sich der grosse katholische Dichter in ein Sphäre geschwungen, wohin der Brite (Shakespeare) mit seinen unermesslichen Kräften doch nicht reicht. Denn nicht um das Geschick einer grossen Natur durch Schuld und Leidenschaft handelt es sich darin, sondern um das Höchste, was es überhaupt gibt, um die Läuterung eines reinen Menschen in das Reinste, in die Seligkeit. Diese Aufgabe ist nur einmal gelungen, und weder vor noch nach Calderon hat sich auch nur von fern eine Produktion dieser Tragödie annähern können."

Der standhafte Prinz ist der portugiesische Infant Ferdinand (1402—1443), der jüngste Bruder Heinrichs des Seefahrers. P. M. Gloning hat 1916 ein Buch über ihn erscheinen lassen, „Der Standhafte Prinz, ein geschichtliches Lebensbild", Regensburg bei Pustet, das sehr eingehend

von ihm erzählt. Bei Calderon verlaufen die Dinge folgendermassen: Ferdinand landet mit einem Kreuzfahrerheer an der Küste Marokkos, um das Christentum in das mohamedanische Land zu tragen. Trotz schöner Anfangserfolge wird er von feindlicher Übermacht erdrückt und gefangen an den Hof des Sultans von Fez gebracht. Die Behandlung ist zunächst ehrenvoll, als er es aber ablehnt, gegen die christliche Stadt Ceuta ausgeliefert zu werden, den Auslieferungsvertrag in einer heroischen Wallung seines Zorns sogar vor den Augen des Sultans in Stücke reisst, wird er zum Opfer grausamer Machtpolitik. Gemildert wird sein Los in etwa durch die Treue des maurischen Führers und Fürsten Muley, den er in den ersten glücklichen Kämpfen gefangen und hochsinnig zu seiner Braut Phönix, der Sultanstochter, in die Heimat entlassen hatte. Portugal rüstet zur gewaltsamen Lösung des Prinzen, aber das Heer kommt zu spät. Eben ist der Prinz gestorben, ermattet von einer letzten Mahnrede an seinen Peiniger, in der sich sein Christentum wahrhaft triumphierend über den Mohamedanismus seines Gegners und überhaupt über Welt und Leben erhebt. Das Entsatzheer kommt aber nicht aus eigener Kraft vorwärts, an seiner Spitze steht der Geist des toten Prinzen. Der Leichnam wird herausverlangt und dieses Besitzes froh zieht das Heer mit einer grossen Schar erlöster Gefangenen, denen der lebende Prinz nicht helfen konnte, in die Heimat zurück.

Meistens wird der Standhafte Prinz eine Tragödie genannt. Wenn wir uns aber das Stück recht besehen, ist es weit eher ein gewaltiges Siegeslied als eine Totenklage. Ja, es ist geradezu die Überwindung der Tragödie. Tragisch werden die Dinge erst durch eine tragische weltanschauliche Betrachtung. Eine solche kennt aber die christliche Religion durchaus nicht. Das Christentum hat keinen Boden für die Pflanze Tragik, die in Skepsis und Dissonanzen wurzelt; das Christentum ist durchaus Klärung und Lösung. „Und darum kann", heist es bei Dr. Otto Miller (Geist und Form, Mainz, Grünewaldverlag) „kein Katholik eine Tragödie schreiben, und darum hat kein Katholik eine Tragödie geschrieben, weil es der unlösbaren Spannungen in seiner Seele keine gibt." Wohl kann eine Einzelheit Mitleid erzeugen, denn der Katholik ist kein kalter Begriff sondern ein fühlender Mensch, aber das katholisch gedeutete Ganze wird wesenhaft Symphonie sein. Der Standhafte Prinz ist der grosse Beleg hierfür. Es ist, wie wenn Calderon mit diesem Drama triumphierend dem Dichter des Othello, Hamlet usw. zuriefe: Seht, so stirbt man bei mir! Das Drama ist katholisch durch und durch. Sehr bezeichnend in dieser Hinsicht ist ja auch die Tatsache, dass in den Autos, dem geistlichsten Teil seines Lebenswerkes, nicht das Fatum hinter dem All steht, sondern der Gnadenschatz der Erlösung.

Eine andere Frage ist die nach der Verwendungsmöglichkeit des Heiligen im Drama.

Lessing, dessen Calderonkenntnisse trotz seines Vorsatzes den Richter von Zalamea und Das Leben ein Traum zu übersetzen, sehr unbedeutend waren, hat bekanntlich Heilige für untheatralisch erklärt. Er hat den Standhaften Prinzen, wenn überhaupt, dann sicher nicht bei der Abfassung der Hamburger Dramaturgie, in der er diese Meinung vertritt, gekannt; denn er hätte sonst auf ihn Bezug nehmen müssen. Lessing sieht unter dem Einfluss der liberalen Auffassung, die die Religion ins „stille Kämmerlein" verweist, zu ausschliesslich den Charakter des Heiligen „in der stillen Gelassenheit, der unveränderlichen Sanftmut," er vergisst, dass es auch einen heiligen Zorn gibt, eine Glut der Begeisterung, eine eiserne Festigkeit, einen verzehrenden Eifer; er vergisst, dass das Vorbild aller Heiligen Tische umstiess, sich eine Geissel machte und die Händler vor die Tempeltore warf. Der Standhafte Prinz hat eine Fülle grosser dramatischer Wirkungen, und gerade und ausschliesslich ist es die Heiligkeit, aus der sie hervorbrechen; nicht die kleine Philisterheiligkeit Lessings, sondern jene wahre, die Grösse, Kraft und Schwung ist.

Unser Drama enthält einen wunderbaren poetischen Reichtum. Das dramatische Element ist herrlich vertreten wie im ganzen so in einzelnen Prachtszenen. Imponierend ist z. B. das Zerreissen der Auslieferungsurkunde, die grosse Mahnrede an den Sultan, dieses letzte grandiose Aufleuchten des verglimmenden Bran-

des, dann auch die Geistererscheinung, die unsern Goethe so mächtig packte, dass ihm beim Lesen das Buch entglitt. „Eine Geistererscheinung von gleich erhabener Wirkung ist nie auf der Bühne gesehen worden.“ (v. Schack.) — Ganz in den Geist des Epos führen uns die Gefangennahme und Entlassung des Muley. Heldischer Idealismus, der Duft und Tonfall der alten Romanzen umwehen uns hier. — Reiches lyrisches Gold glüht vornehmlich in jener erhabenen Gartenszene zwischen Ferdinand und Phönix, die zum Durchgeistigsten zählt, was wir kennen: Vergänglichkeit und Ewigkeit fluten hier ergreifend ineinander.

Die Charaktere des Dramas sind gut. Namentlich Fernando ist reich ausgestattet. Er ist Feldherr, Freund, Ratgeber, Philosoph, Heiliger, allen Lebensgebieten, z. B. auch der Liebe, grossdenkend gegenübergestellt, und immer und überall merkt man den echt menschlichen Schlag des Herzens, auch da wo die Flammen des Denkens und Fühlens ins Überirdische auflodern. Auf Wunder hat Calderon im Standhaften Prinzen trotz seiner sonstigen Vorliebe und seiner Geschichtsquellen verzichtet. Es ist auffällig, wie alles so ganz menschlich, einfach natürlich verläuft. Seine Religion ist reinste Menschlichkeit, aber nicht weil sie liberale Kompromisselei, sondern weil sie wahrstes, tiefstes Christentum ist. Die Ehe von Natur und Gnade ist hier geschlossen. — Die Personen, die sich um den Titelheld gruppieren, sind alle gut ge-

zeichnet. Auffallend edle Linien zeigen die Mohammedaner, der Sultan, Muley und Phönix. Letztere, die als Gefangene gegen Ferdinands Leiche ausgetauscht wird, ist „von Anfang an von diesem ihrem Schicksal gezeichnet" und mit zaubervoller Wehmut übergossen. Muley ist ganz Treue und Hingabe. Der Sultan wahrt trotz allem seine Majestät; mit grossem Geschick hat der Dichter die Versuchung, einen perversen Bluthund aus ihm zu machen, überwunden. In der edlen Zeichnung dieser Erbfeinde seines Landes tritt uns Calderon als toleranter Geist entgegen. Er hasste nur den Irrtum, nicht die Irrenden. Wohl lässt er seine Spanier mal ‚Lutherhunde' rufen, aber er legt ebenso anstandslos seinen Mauren das Schimpfwort Christenhunde in den Mund. W. v. Wurzbach meint, Calderon sei nur darauf bedacht gewesen, gelegentlich tolerant zu erscheinen; aber was sollte solche Heuchlei für einen Sinn und Zweck im damaligen so „intoleranten" Spanien haben!

Der Standhafte Prinz wurde bereits 1635 gedruckt, gehört also derselben Zeit an, die uns so manches andere grosse Werk des Dichters geschenkt hat, jener Zeit auch, in der man sich in Deutschland nur die Schädel einzuschlagen wusste. Lope de Vega hatte den Stoff bereits vor Calderon bearbeitet, doch ist sein Werk von dem späteren verdrängt worden und nun verschollen, so dass sich nicht mehr klar sehen lässt, wie weit Calderons Abhängigkeit geht. Auch sprachlich ist der Standhafte Prinz

als ein Erzeugnis der ersten Zeit unseres Dichters erkennbar, namentlich im ersten Akt. Hier hat der Leser Gelegenheit, den estilo culto in Reinkultur kennen zu lernen. Üppigster Stuck!

Die Übersetzung von Schlegel hat den Nachteil, dass sie aus lauter Treue von grammatischen Verstössen, Sprachvergewaltigungen und Scheinreimen beinahe wimmelt, aber ebenso den nicht genug zu preisenden Vorzug, dass sie die Poesie des Originals trotz allem nach Kräften mitübersetzt hat. Es ist auch ein Zeichen der Zeit, dass diese Schlegelsche Verdeutschung, die einst alle Welt entzückte, nirgends mehr als Einzeldruck im deutschen Buchhandel zu bekommen ist.

Die Andacht zum Kreuz.

Die Andacht zum Kreuz ist ein ergreifender Hochgesang auf die unendliche Barmherzigkeit Gottes und ihr Sinnbild, das Kreuz. „Gott will, dass alle Menschen selig werden", und wer den Glauben, „das Fundament und die Wurzel der Rechtfertigung" sich bewahrt, zumal wenn noch gute Werke Gott zur Belohnung bewegen, dem kann trotz aller Laster die rettende Hand zunächst zu schmerzlicher Reue und Busse und schliesslich zur Seligkeit gereicht werden.

„Die Andacht zum Kreuz" ist eine dramatisierte Legende: Eusebio wirbt ohne Ahnung der Blutsbeziehung um seine eigene Zwillingsschwester Julia. Ebenso ahnungslos erschlägt er im Zweikampf seinen und ihren Bruder Li-

sardo, der sich aus Standesdünkel dieser Verbindung entgegenstellte. Der Versuch, die Geliebte zu entführen, ehe sie von dem Totschlag Kenntnis hat, misslingt, denn während der Verhandlung wird der Tote ins Haus geschafft und die Täterschaft Eusebios festgestellt. Julia geht ins Kloster; der Mörder entzieht sich der Justiz, indem er sich im Gebirg zum Hauptmann von Wegelagerern macht. Mit ihrer Hilfe sucht er die Geliebte aus dem Kloster zu rauben, doch schaudernd wendet er sich ab, als er auf ihrer Brust ein Mal in Kreuzform erblickt, wie er selbst eins trägt, seitdem ihn die verstossene Mutter am Fuss eines Waldkreuzes geboren. Staunend folgt ihm Julia zu weit, und als sie durch einen unglücklichen Zufall nicht mehr ins Kloster zurückkann, will sie Kameradin der Wegelagerer werden. Der Vater Curcio ist inzwischen mit Bewaffneten hinter Eusebio her, aber beiden ist es unmöglich zu kämpfen, denn unbewusst regt sich in ihnen das gemeinsame Blut. Doch Curcios Begleiter verwunden Eusebio schwer und drängen ihn einen Felshang hinab, dass er zu den Füssen jenes Kreuzes hinfällt, das seine Geburt gesehen. Bei seinem Anblick packt den Sterbenden die Reue, mit erschütternder Inbrunst wendet er sich an das Symbol der Erlösung. Der gerührte Vater erkennt den verlorenen Sohn am Muttermal des Kreuzes und verzeiht ihm, ehe er stirbt. Aber das Sterben ist nicht das Ende: Bischof Alberto, dem Eusebio auf der Hinreise nach Rom das Leben

geschenkt hatte, kommt gerade jetzt wieder vorbei und hört die Beichte des „Toten". Die Seele war nämlich im Leib zurückgeblieben, damit dem Reuigen diese Gnade noch zuteil werde. Unter den Anwesenden erblickt Curcio plötzlich auch die dem Kloster entsprungene Tochter; wütend dringt er mit dem Degen auf sie ein, aber voll Reue und Vertrauen umklammert die Unglückliche das Kreuz und wird von ihm nach oben getragen.

Die Legende stammt wohl kaum von Calderon selbst, obwohl man bisher vergeblich nach der Quelle gesucht hat. Nach einer Note in Wurzbachs Calderonsausgabe (V. 112) hätte der hl. Dominikus einmal unter denselben wunderbaren Umständen die Beichte eines Räubers gehört wie Alberto in unserem Drama die des Eusebio. Doch wird die Legende wegen ihres dogmatischen Gehaltes wenigstens in der vorliegenden Fassung kaum älter sein können als das Tridentinum. — Eine Gestalt von der Art des Eusebio findet sich wieder in Calderons „Fegfeuer des hl. Patrik", wo Ludwig Ennius von Laster zu Laster treibt, aber weil er den Glauben bewahrt, schliesslich den rechten Weg findet. Die Umkehr und Sühne ist hier aber deutlicher und schwerer gemacht als in der „Andacht zum Kreuz". Der Sünder sieht nachts seinen eigenen vom Lasterleben entstellten Geist, und geht lebendigen Leibs zur Busse in das Fegfeuer des hl. Patrik ein. Kraftvoll überwindet er den Reiz, der von seiner einstigen,

längst totgeglaubten Geliebten ausgeht, die ihm nun verhalten den Eingang zur Stätte der Busse zeigt. Es gibt weniges in der Weltliteratur, das so gross ist wie der dritte Akt dieses sonst noch unausgeglichenen Dramas, bei dem sich in der Geistererscheinung die Gewalt eines Shakespeare, in der Schilderung des Fegfeuers die Kraft eines Dante und in der Besiegung der Liebesanfechtung die glücklichste Anlage Calderons selbst offenbart.

Die Andacht zum Kreuz hat stets als grosses Kunstwerk gegolten. Die Handlung schreitet zielsicher vorwärts und duldet keine episodischen Begebenheiten und Personen. Die Szenen verraten in ihrer Architektur vollendete Meisterschaft. Nur der grössten Begabung gelingen Auftritte wie z. B. die letzten des ersten Aktes, wo die Leiche des Lisardo ins Haus gebracht wird, und Julia geistig und körperlich in tragischer Weise zwischen dem toten Bruder und dem geliebten Mörder steht. „Höchst ergreifend ist auch die Szene, wo Vater und Sohn einander, ohne sich zu kennen, mit dem Degen in der Faust gegenüberstehen und durch die geheime Stimme der Blutsverwandtschaft abgehalten werden, einander ein Leid zu tun.“ (v. Wurzbach.) Ebenso packend ist das Gebet zum Kreuz und das Wiedererkennen von Sohn und Vater. Besonderes Lob verdienen diesmal die komischen Volksszenen, die mit ausserordentlicher Frische, Lebendigkeit und Derbheit wirkungsvollen Schatten neben das Licht setzen.

Trotzdem bleibt das Auftreten des über und über mit Kreuzen gezierten Gil eine Geschmacklosigkeit. — Die Charaktere sind alle gut, wenn sie auch keine besonderen Tiefen aufweisen. Schwer erträglich ist uns Deutschen aber Julia, die wie uns zum Glück nur erzählt wird, mordet und räubert. Wir sehen mit Recht sittliche Verkommenheit lieber in die Gesinnung als in krasse äussere Handlungen gelegt. Wir können uns hier jedoch zurechtfinden, wenn wir an die Vorliebe des spanischen Publikums für das Grelldeutliche denken; so führt z. B. Lope de Vega noch weit widerwärtigere Frauengestalten vor, die offen morden und rauben. Dann beachte man, dass wir es mit einer Legende zu tun haben, die so wie so die derbdeutliche Holzschnittart bevorzugt. Naiver Glaube, mit dem die Legende ja immer rechnen muss, wird eine treubrüchige Nonne stets aller Verbrechen fähig halten. — Die Sprache ist den Situationen trefflich angepasst; lebenswahr flüssig und keck in den komischen Teilen, feierlich auf den Höhepunkten des grossen Verlaufs! Noch ist sie nicht zu stark vom estilo culto angekränkelt wie in manchen andern grossen Dramen des Dichters. Sicher hat sein gesundes frühjugendliches Alter diesen wohltätigen Einfluss ausgeübt. Wir haben nämlich in der „Andacht zum Kreuz“ offenbar eine der ersten Schöpfungen Calderons. Der jetzige Text ist bereits ein stark revidierter. Neben der Sprache verrät auch die Vorliebe für das Grelle, Wunder-

bare die Jugend. Auch hätte der ältere Calderon den dogmatischen und symbolischen Gehalt der Legende noch deutlicher an die Oberfläche gehoben. Die grössten Möglichkeiten boten sich ja hier: die Mutter, die in die Wildnis verstossen gebiert, ist die aus dem Paradiesesfrieden vertriebene Menschenmutter Eva. In Eusebio und Lisardo wiederholt sich die Tragödie von Kain und Abel. Im Treiben des Liebespaares Eusebio-Julia stellt sich der sittliche Irrwahn der mit der Erbsünde behafteten Menschheit dar. Aber, um die Deutung weiterzuführen, noch leuchtet die Gottebenbildlichkeit aus der Menschheit ihrem Schöpfer verzeihungheischend entgegen, und in den Christen strahlt überdies der „Charakter indelebilis" der Taufe, das Zeichen der Zugehörigkeit zu Christus. An ihm erkennt Gott die Sünder als seine Kinder wieder, wie Curcio seinen Sohn am Kreuzmal auf der Brust wiedererkennt. Seine Gnade hilft ihnen dann zur Reue und festestem Anschluss an das Kreuz, das sie schliesslich nach oben trägt! Das alles hätte der ältere Dichter schärfer betont. So ist aber das Drama, wie Menendez y Pelayo richtig urteilt, mehr das Werk eines Soldaten als eines Theologen. — Die Wirkung des Stückes war in Deutschland ausserordentlich, als es in Schlegels poetischer Übersetzung bekannt wurde. Der Teufelshoffmann führte es in Bamberg mit grossem Erfolge auf, und Grillparzer dichtete unter seinem Einfluss die Ahnfrau.

Es haben sich aber auch genug Gegner der „Andacht zum Kreuz“ erhoben. Noch der letzte Herausgeber sagt: „Der moderne Leser wird sich des Staunens nicht erwehren können, wie Calderon, der hier über die höchsten Mittel seiner Kunst verfügt, in tiefer Einfalt die krausesten Wundermärchen vorbringt, welche berechnende Pfaffengehirne zur Betörung der gläubigen Menge ersinnen und in wohlfeilen Traktätlein verbreiten.“ Sehen wir von der Ungezogenheit ab, die in dem Schluss des Satzes liegt, so ist zu sagen, dass Calderon die Legende gar nicht zu glauben brauchte, er wird ihr nur mit grosser Liebe gegenübergestanden haben, wie die Brüder Grimm ihren Märchen, weil er grosse poetische Vorteile darin sah, denn Calderon war ein Dichter und kein Philister, hatte mit rationalistischen Philistern überhaupt keine Verbindung und hat darum auch nie etwas nach ihrer Ansicht und ihrem Geschmack gefragt. Was gar Ulrici und Julian Schmidt über das Drama sagen, ist nur für einen Pathologen verständlich. Nach v. Wurzbach „sehen die Protestanten in dem Stück nur ein Dokument katholischer Unmoral.“ Es kommt jedoch nur daher, weil diesen Beurteilern das Distinktionsvermögen ganz verloren gegangen zu sein scheint. Denn nicht die blosse mechanische Werkheiligung der Kreuzverehrung rettet das sündige Geschwisterpaar, sondern nur die Reue, die innere Abkehr von der Sünde. Und die Beichte, die Eusebio ablegt — diese äussere

Verdeutlichung der Bekehrung liegt ganz im Legenden-Charakter, denn die Reue hätte genügt, — und diese Beichte ist wieder keine Werkheiligkeit, bei der die Seele nicht berührt würde, sondern sie ist das Busssakrament, das sich aus Gewissenserforschung, wahrer Reue, festestem Vorsatz und voller Genugtuung zusammensetzt. Wenn aber Eusebio wegen seines Todes keine äusseren Übungen mehr auf sich nimmt wie Ludwig Ennius, so ist mit Karl Rosenkranz zu beachten, dass „Momente durch ihren Inhalt die Schwere ganzer Jahre haben". Eusebios Verehrung des Kreuzes ist für seine Bekehrung nichts weiter als die geeignete Stelle, an der Gottes Gnade einsetzt. Nun muss allerdings gesagt werden, dass es nicht leicht und nicht ungefährlich ist, derartige schwierige theologische Dinge auf den Brettern zu illustrieren. Die Zuschauer werden das Lasterleben verstehen und die schliessliche Begnadung des Sünders und haben ein wahres Fest für ihren Leichtsinn, aber ob sie auch in der Schwere des Reueleides die Strafe für die Laster sehen können, ob die Andacht zum Kreuz überhaupt im Stande ist, ihnen diese Last der reuigen Vorwürfe genügend nahezubringen? Hier liegt der Hauptfehler unseres sonst so grossen Meisterwerkes.

*

Wir wollen Abschied von Calderon nehmen und unsere Skizzen, die nur andeuten und anregen wollen, schliessen, indem wir die Worte

hersetzen, die ihm sein Freund Vera Tasis als Nachruf gewidmet hat. Sie sind zwar arg geschwollen, aber doch nicht ohne viel Wahrheit. Wenigstens sind sie uns ein Beweis, wie sehr die Zeitgenossen den Dichter geliebt und geschätzt haben.

„Das war das Orakel unseres Hofes und der Neid der Fremden, der Vater der Musen, der Luchs der Gelehrsamkeit, das Licht der Bühnen, die Bewunderung der Menschen; er, der stets mit den seltensten Tugenden geschmückt, dessen Haus der allgemeine Zufluchtsort der Bedürftigen, dessen Art und Wesen das verständigste, dessen Demut die tiefste, dessen Bescheidenheit die erhabenste, dessen Höflichkeit die aufmerksamste, dessen Umgang der zuverlässigste und belehrendste, dessen Sprache die harmloseste, jedem seine Ehre erweisende, dessen nie mit beissenden Glossen den Ruhm irgend eines verwundende Feder die feinste seines Jahrhunderts war, der die Lästerzungen weder mit Schmähschriften befleckte, noch sein Ohr den boshaften Verkleinerungen des Neides lieh. Das endlich war der Fürst der kastilianischen Dichter, welcher Griechen und Römer in seiner geweihten Poesie wieder aufleben liess; denn er war im Heroischen gebildet und erhaben, im Moralischen gelehrt und spruchreif, im Lyrischen anmutig und beredt, im Heiligen göttlich und sinnvoll, im Liebevollen edel und schonend, im Scherzhaften witzig und lebendig, im Komischen fein und angemessen. Er war

sanft und wohlklingend im Vers, gross und zierlich in der Sprache, gelehrt und feurig im Ausdruck, ernst und gewählt in der Sentenz, gemässigt und eigentümlich in der Metapher, scharfsinnig und vollendet in den Bildern, kühn und überzeugend in der Erfindung, einzig und ewig im Ruhm."

*

Deutsche Werke für eingehenderes Studium:

Schmidt, Fr. Wilh. Val., Die Schauspiele Calderons dargestellt und erläutert. Elberfeld, R. L. Friderichs, 1857.

Lorinser, Franz, Calderons Geistliche Festspiele in deutscher Übersetzung mit erklärendem Kommentar und einer Einleitung über den Wert dieser Dichtungen. Bd. I. Regensburg, G. Jos. Manz, 1856.

Günthner, Engelbert, Calderon und seine Werke. Freiburg i. B., Herder, 1888.

Wurzbach, Dr. Wolfgang v., Calderons ausgewählte Werke in 10 Bänden mit Einleitungen und Anmerkungen. Leipzig, Hesse & Becker, 1910.

Berichtigungen:

Seite 10 Zeile 7 lies Begabungen statt Bewegungen.
„ 50 „ 16 „ ebensogut „ ebenso gut.
„ 15 „ 2 v. u. fällt das Komma fort.

Calderon, „Vergiftet und Geheilt“ oder „Die Rettung der Prinzessin Menschheit“. Ein heiliges Spiel. Der deutschen Bühne geschenkt von Bernard Michael Steinmetz. Preis 4 M.

. . . Steinmetz, der feine Kenner Calderons, bietet hier die Nachdichtung eines bei aller Tiefe, Fülle und Schönheit ganz schlichten Spieles aus dem Geiste der deutschen Sprache heraus, indem er . . . „auf kleinliche Philologengewissenhaftigkeit verzichtet . . . das Ringen um den südlichen Formenreichtum aufgibt . . . . und vor allem die Sprache aus den harten Schienen des vierfüßigen Trochäus, der uncalderonisch und zudem auf die Dauer unsprechbar ist, erlöst,“ sich aber im übrigen doch auf Eichendorff stützt, der das Spiel zum erstenmal, leider in jener alten Art übertrug. — Prinzessin „Menschheit“, glücklich im Garten der Wonne, wird von Luzifer versucht, läßt sich vom Tod den giftigen Apfel des Baumes der Erkenntnis reichen, fällt in Sünde und Wirrnis und verstrickt die Erde, in der Frühling, Sommer, Herbst und Winter bislang in paradiesischem Glück ihr zum Dienste miteinander tätig waren, ins Elend. Verstand und Unschuld bemühen sich vergeblich, sie zu befreien von Bann und Fluch. Da kommt im Winter, zu heiliger Nacht, der himmlische Pilger, bezwingt Tod und Teufel, rettet die Prinzessin und führt sie zur Verklärung in die Ewigkeit. Das ist in wenigen Zügen der Aufriß der weltweiten Dichtung, in der in wundervoller Klarheit und Einfachheit Sündenfall der Menschheit und Erlösungswerk Christi voll symbolischer Tiefe lebendig, hinreißendes Geschehen, Bild und Handlung voll gemeinschaftumspannender Musik werden. Wenn zum Schluß, nach nur anderthalbstündigem Spiel auf dem gleichen Schauplatz, selbst die Jahreszeiten „mit sehnsüchtig ausgestreckten Händen auf den Strahlen des himmlischen Lichtes“ unter „Hosanna-Klängen“ in die Ewigkeit hinüberschreiten und die Welt versinkt, steht die Seele trunken im Jubel des Geistigen! Das ist große Kunst, Offenbarerin des Ewigen, des Göttlichen! . . .

Die vorliegende Übertragung, der Steinmetz hoffentlich bald andere folgen läßt, damit wir endlich die der Gegenwart notwendige Calderon-Auswahl mit zeitgeborener, urkatholischer Gesamt-Einstellung haben, liest sich wie eigene Dichtung. Ich wünsche ihr bald tiefste Wirksamkeit von den deutschen Bühnen herab. Theodor Seidenfaden.

Calderon, Das Abendmahl des Balthasar. Ein Sakramentsspiel, mit Benutzung der Übersetzung Eichendorffs für die Bühne nachgedichtet von Bern. Mich. Steinmetz. 2. Aufl. 3,50 M.

Der babylonische König Balthasar (Belsazar) der bereits mit der Welteitelkeit vermählt ist, vermählt sich nun auch noch mit der Abgötterei. Vergebens wird er von dem Propheten Daniel gewarnt, vergebens auch vom Tode. Seine beiden Gattinnen wetteifern, um ihn in seinen stolzen Träumen zu befestigen. In seinem maßlosen Stolze veranstaltet er das berühmte Gastmahl, bei dem er sich der von seinem Vater (Nabuchodonosor) aus dem Tempel geraubten heiligen Gefäße bedient. Mitten in seinem Triumphe naht sich der Tod und reicht ihm den Becher, aus dem er, nichts ahnend, dem Götzen Moloch zutrinkt. Da erscheint an der Wand die rätselhafte schreibende Hand, deren Worte von Daniel gedeutet werden. Eitelkeit und Abgötterei erklären sich für besiegt, Balthasar wird vom Tode niedergerungen. Das Ganze schließt mit einer Anwendung auf die unwürdige Kommunion und mit dem Tantum ergo. — Balthasars Gastmahl gehört zu den bedeutendsten Werken des großen spanischen Dichters. Wenn es auf unsern Bühnen bisher so gut wie unbekannt war, so hat das seinen Grund in seiner schwulstigen Weitschweifigkeit, die uns nicht mehr zusagt, vor allem aber in szenischen Schwierigkeiten. Steinmetz hat sich mit gutem Erfolg bemüht, diesen Hindernissen durch eine neue Bearbeitung zu begegnen. Es ist keine wortgetreue Übersetzung, sondern eine Heraushebung des Wesentlichsten unter Weglassung des Nebensächlichen und Allzubreiten. In der Steinmetzschen Bearbeitung sollte Balthasars Gastmahl viele Bühnen sich erobern und vor allem die Festzeiten des Kirchenjahres verschönern helfen. Unüberwindliche Hindernisse bestehen auch für kleinere Verhältnisse nicht.

Calderon de la Barca, Pedro 183771 LS. C1465 .Yst
Author Steinmetz, Bernard Michael
Title Calderon de la Barca.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU